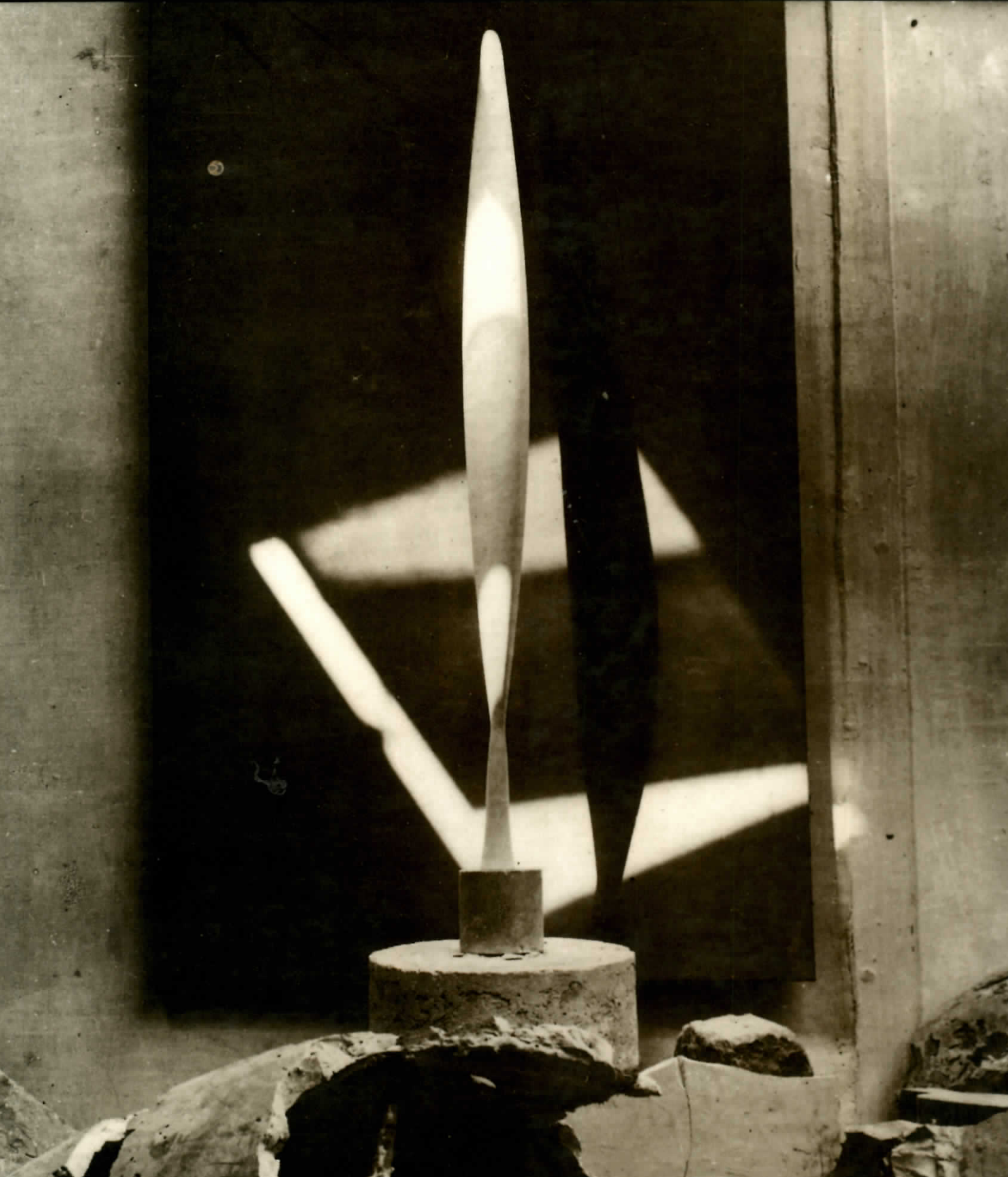
AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Mario De Micheli



Expressionismo, cubismo, futurismo, realismo, abstracionismo, dadaísmo, surrealismo, todas as correntes artísticas que surgiram na Europa no início do século XX como ruptura com a arte do passado são tratadas neste livro, cuja importância pode ser atestada pelas inúmeras edições publicadas na Europa e nos Estados Unidos. Mario De Micheli procura as causas que provocaram o fenômeno da arte moderna na determinação específica do seu caráter e das suas tendências.

O livro examina as idéias, as teorias, a poética no seu devenir concreto, focalizando o exercício criativo dos principais protagonistas da arte moderna.

Mario De Micheli, crítico, especialista em história da arte e escritor, nasceu em Gênova, Itália, em 1914. Como representante de vanguarda da arte figurativa, fundou várias revistas de arte e organizou inúmeras mostras nacionais e internacionais.

Martins Fontes

ISBN 85-336-1972-3

9 788533 619722

Esta coleção pretende reunir os estudos mais significativos no campo da comunicação visual e das artes plásticas em particular, reservando um espaço privilegiado para o modernismo. Seu objetivo é garantir a um público de artistas, críticos, estudiosos e amantes da arte acesso não apenas aos clássicos que sinalizaram a história da arte, para a compreensão de sua evolução e de suas tendências, mas também aos manuais e estudos recentes que proporcionam os elementos essenciais para a compreensão da gramática da comunicação visual.

CAPA
Projeto gráfico Katia Harumi Terasaka
Imagem Brancusi, *Pássaro no espaço*, mármore branco, reprodução de gelatinografia do artista. Musée National d'Art Moderne, Paris.

AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Mario de Micheli

Tradução: Pier Luigi Cabra

Martins Fontes
São Paulo 2004

Título original: LE AVANGUARDIE ARTISTICHE DEL NOVECENTO.
Copyright © by Giangiacomo Feltrinelli Editore.
Copyright © 1991, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.

1ª edição
novembro de 1991
3ª edição
abril de 2004

Tradução
PIER LUIGI CABRA

Revisão da tradução
Eduardo Brandão
Revisões gráficas
Flora Maria de Campos Fernandes
Rafaelle Ravasio Neto
Produção gráfica
Geraldo Alves
Composição
Artel – Artes Gráficas

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

De Micheli, Mario.
As vanguardas artísticas / Mario De Micheli ; tradução Pier Luigi Cabra. – 3ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2004. – (Coleção a)

Título original: Le avanguardie artistiche del novecento.
ISBN 85-336-1972-3

1. Arte moderna – Século 20 – História 2. Vanguarda (Estética) I. Título. II. Série.

CDD-709.04
04-1598 -701.17

Índices para catálogo sistemático:
1. Século 20 : Arte moderna : História 709.04
2. Vanguarda : Estética : Arte 701.17

Todos os direitos desta edição para o Brasil reservados à
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6867
e-mail: info@martinsfontes.com.br http://www.martinsfontes.com.br

SUMÁRIO

Nota para a vigésima edição 1

Capítulo 1. Unidade do século XIX
- Arte e realidade 5
- O conteúdo e a forma 8
- Rejeição da arte pela arte 11
- Epílogo trágico 14

Capítulo 2. Os sinais da crise
- O drama histórico de Van Gogh 17
- O moralismo irônico de Ensor 28
- Munch, ou do terror 33

Capítulo 3. Os mitos da evasão
- Tornar-se selvagens 39
- Vanguarda e decadentismo 45
- Primitivismo e negrismo 53

Capítulo 4. O protesto do expressionismo
- Contra o otimismo positivista 59
- A situação francesa 62
- Na Alemanha 71
- O grupo da "Ponte" 80
- O "Cavaleiro azul" 85
- O realismo expressionista 102
- Na Bélgica 114
- Expressionismo eslavo 118
- Expressionismo italiano 122

Capítulo 5. A negação dadaísta

Uma definição de Tzara 131
O Cabaret Voltaire de Zurique 133
Os manifestos 135
Dadá em Nova York 139
Dadá na Alemanha 140
Dadá em Paris 146

Capítulo 6. Sonho e realidade do surrealismo

O problema da liberdade 151
Posição política 154
O automatismo 155
A expressão figurativa 158
A cisão do grupo 170

Capítulo 7. A lição cubista

Ciência e arte 173
Cézanne e o problema da forma 176
O começo 182
A teoria 184
Braque e Léger 189
A verdade de Picasso 194

Capítulo 8. Contradições do futurismo

A situação italiana 201
O conceito de modernidade 212
A poética 215
Síntese de cubismo e divisionismo 224
Significado de Boccioni 225

Capítulo 9. A regra do abstracionismo

Duas tendências 229
O abstracionismo na Rússia 231
De Stijl 247

Il faut être absolument moderne.

RIMBAUD

NOTA PARA A VIGÉSIMA EDIÇÃO

Esta nota substitui a que escrevi em junho de 1966 por ocasião da primeira edição deste volume na coleção Universale Economica Feltrinelli. Antes disso, em 1959, *As vanguardas artísticas do século XX* haviam sido publicadas pelo editor Schwarz, alcançando duas edições. A republicação feita pela Feltrinelli hoje, revista e ampliada, é a vigésima. Isso demonstra que o livro obteve uma aceitação toda especial, se levarmos em consideração também as numerosas traduções publicadas na Europa e na América (atualmente está sendo publicada numa revista árabe da Síria).

Na nota de 1966 eu destacava alguns aspectos que gostaria de colocar em evidência aqui também. Estas páginas, dizia eu na época, nasceram da exigência de entender os motivos fundamentais das vanguardas, tendo como objetivo sublinhar sua validade histórica e sua herança além dos incontáveis disfarces que o gosto assume. É uma consideração que, depois de tantos anos, não me parece inútil reafirmar numa situação como a de hoje, em que mais de um pressuposto das vanguardas históricas não me parece interpretado de forma diferente desde que o livro foi escrito.

A partir deste ponto de vista, a postura geral do ensaio e seu tom crítico particular, às vezes não destituído de vibração, mantiveram assim, a meu ver, sua atualidade e por isso não me pareceu necessário intervir para modificá-los. Se houve alguma mudança, isso se verificou apenas em raros e muito específicos detalhes.

Nestas páginas, história, crônica, política, sentimentos se entrelaçam estreitamente com os problemas da cultura. Para o que me diz respeito, nunca consegui, na minha investigação crítica, separar, dividir e reduzir a fragmentos isolados esta "matéria" tão rica e complexa, em cujo atrito as imagens da arte, juntamente com os artistas que as concebem e realizam, também nascem e vivem. Este livro, repito, é justamente o fruto desta convicção.

Milão, 27 feveveiro de 1988

MARIO DE MICHELI

O texto deste volume não procede segundo a ordem estritamente cronológica dos *fatos* artísticos, mas antes segundo o ritmo das *idéias* e dos *problemas* da arte contemporânea. O ensaio distingue duas correntes fundamentais da arte moderna — uma que parte do expressionismo e a outra que parte do cubismo — e as segue separadamente, embora levando em consideração todas as fusões recíprocas, ou apenas os pontos de contato entre elas. A matéria do presente livro estende-se em geral até por volta de 1930; somente no caso de Picasso levou-se em consideração uma obra de 1937, *Guernica*, quase como um resumo e uma conclusão da precedente história das vanguardas.

1

UNIDADE DO SÉCULO XIX

Arte e realidade

A arte moderna não nasceu como uma evolução da arte do século XIX; ao contrário, ela surgiu de uma ruptura dos valores daquele século. Entretanto, não foi uma questão de simples ruptura estética. Procurar uma explicação das vanguardas artísticas européias investigando apenas as mudanças do gosto é algo que não pode chegar a bom termo. De fato, a uma investigação desse tipo escapariam inevitavelmente as causas que geraram o fenômeno da arte moderna.

O que então provocou tal ruptura? A resposta a esta pergunta só pode ser buscada numa série de razões históricas e ideológicas. No entanto, a mesma pergunta coloca implicitamente um outro problema: o da unidade espiritual e cultural do século XIX. De fato, é esta unidade que se rompeu, e é da polêmica, do protesto, da revolta que explodiram no interior de tal unidade que surgiu a arte nova.

O século XIX europeu conheceu uma tendência revolucionária básica, em torno da qual organizaram-se o pensamento filosófico, político, literário, a produção artística e a ação dos intelectuais. Isso ocorreu de uma forma mais acentuada nos trinta anos que precederam o ano das revoluções, 1848. Namier colocou acertadamente em evidência este "momento" unitário do século XIX: "O continente europeu", escreve ele, "reagiu aos impulsos e ao íntimo dinamismo da revolução com uma uniformidade considerável, apesar das diferenças de língua e de raça, bem como de nível político, social e econômico dos Países envolvidos. Entretanto, naquela época, o denominador comum era ideológico, até mesmo literário, e havia no mundo intelectual do continente europeu uma unidade e coesão fundamentais, como costuma ocorrer nos períodos culminantes do seu desenvolvimento espiritual. O ano de 1848 não chegou como repercussão da guerra e da derrota, como tantas revoluções do século seguinte, mas foi o resultado de trinta e três anos de paz européia, paz mantida com grande cuidado numa base conscientemente contra-revolucionária. A revolução brotou, quase em igual medida, de esperanças e insatisfações. Odilon Barrot, um dos chefes da oposição dinástica sob a monarquia de julho, escreve: 'Nunca paixões mais nobres tinham movido o mundo civil, nunca um clã mais universal de almas e de corações havia percorrido a Europa de um lado a outro'..."[1]

Durante os trinta anos que antecedem 1848, as idéias e os sentimentos que tinham encontrado uma vitoriosa afirmação na Revolução Francesa alcançam a sua maturidade. Nesta época, ganha consistência a moderna noção de povo e os conceitos de liberdade e de progresso adquirem nova força e concretude. A ação para a liberdade é um dos eixos da concepção revolucionária do século XIX. As idéias liberais, anárquicas e socialistas impulsionavam os intelectuais a combater, não apenas com suas obras, mas também com as armas nas mãos. Philippe de Chennevières, ao descrever as gloriosas jornadas parisienses de fevereiro de 1848, conta: "Algumas horas mais tarde, fiquei sabendo que o meu amigo Baudelaire fora visto entre os insurretos carregando no ombro um fuzil. Nunca tantos literados e poetas se misturaram desta forma a uma revolução..."[2] Naqueles dias, o próprio Baudelaire deu vida a um jornal revolucionário, *Le Salut Public*, e ainda em 1852 escrevia o prefácio para as poesias de Pierre Dupont, *Chant des ouvriers,* em que, entre outras coisas, definia como "pueril" a teoria da arte pela arte. As páginas deste prefácio são um documento bastante significativo de sua atitude, típica do ano de 1848. Falando dos versos de Dupont, ele de repente exclama: "Desapareçam, então, sombras falazes de René, de Obermann e de Werther; fujam na neblina do nada, monstruosas criações da preguiça e da solidão; como os porcos no lago de Genezaré, voltem a mergulhar nas florestas encantadas de onde as fadas inimigas as trouxeram, ovelhas colhidas pela vertigem romântica. O gênio da ação não mais lhes deixa lugar entre nós... O fato de ter, primeiro dentre todos, arrombado a porta será uma eterna honra de Pierre Dupont. Com o machado nas mãos, ele rompeu as correntes da ponte levadiça da fortaleza; agora a poesia popular pode passar... Vá então cantando rumo ao porvir, ó poeta, que surgiste no momento oportuno, os teus cantos são o molde luminoso das esperanças e das convicções populares."[3]

---

[1] Lewis B. Namier, *La rivoluzione degli intellettuali*, Einaudi, Turim, 1957, p. 18.

[2] Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, "Le Musée du Louvre en 1848", Paris, 1886. Cf. *Europe*, Paris, janvier-mars 1948, p. 221.

Portanto, no curso do movimento revolucionário burguês, a pressão das forças populares, que durante todo esse período tornou-se cada vez mais enérgica, é percebida pelos intelectuais como um elemento decisivo da história moderna. Assim, a arte e a literatura também são vistas como espelho desta realidade, expressão ativa do povo. Nas aulas dadas no Collège de France, justamente na véspera da revolução de 1848, Jules Michelet sublinhava com insistência a necessidade da presença do povo na cultura: "A geração passada foi uma geração de oradores, a atual compõe-se de verdadeiros *produtores*, de homens de *ação*, de trabalho social. E de ação em muitos sentidos. A literatura, surgida das sombras da fantasia, tomará corpo e realidade, será uma *forma da ação*; ela não mais será diversão de algum indivíduo, ou de preguiçosos, mas a voz do povo ao povo."

Michelet reafirmará os mesmos conceitos na famosa aula sobre Géricault, que, no entanto, ele não pronunciou, uma vez que o seu curso acabou suspenso por intervenção do governo. Nesta aula, ele incitava os artistas a "percorrer a imensidão das profundezas sociais, em vez de permanecer na superfície e de ceder às comodidades para subir". Segundo Michelet, deste ponto de vista Daumier era o artista mais significativo, pois sua arte revelava-se exatamente como uma daquelas *formas de ação* que ele preconizava. Convencido disso, Michelet escrevia a ele: "Vejo com prazer que se aproxima o dia em que, chegando o povo ao governo e tornando-se assim *educador*, fará certamente apelo ao seu gênio. Muitos são agradáveis, mas só o senhor tem a força. E é através do senhor que o povo poderá falar ao povo."[4]

A clareza, a evidência e o empenho constituíam o caráter fundamental em que a arte, em sua tendência geral, devia se inspirar. Por volta do fim de sua vida, ou seja, no final de 1830, o próprio Hegel não tinha acentuado, em suas aulas de estética, o mesmo problema? "O artista pertence ao seu tempo, vive dos seus hábitos e dos seus costumes, compartilha as suas concepções e representações... Além disso, é preciso dizer que o poeta cria para o público e, em primeiro lugar, para o seu povo e a sua época, os quais têm o direito de exigir que uma obra de arte seja compreensível ao povo e esteja próxima dele." Diferentemente do formalismo estético kantiano, o idealismo objetivo de Hegel reintegrava na atividade estética um conteúdo histórico específico. Afinal, ainda em 1891, Engels aconselhava a Conrad Schmidt a leitura do texto hegeliano.

---

[3] Baudelaire, *Riflessioni sui miei contemporanei*, L'Esame, Milão, 1945, editado por A. Donaudy, pp. 92-97.

[4] Cf. A. Alexandre, *H. Daumier*, cartas de Michelet a Daumier, Laurens, Paris, 1888.

De resto, é natural que, num período como este, de combustão revolucionária, a *realidade* se tornasse o problema central até mesmo na produção estética, da poesia às artes figurativas. Eis porque a grande era do realismo alcança o seu máximo esplendor exatamente então. Em todos os campos, é a realidade que pressiona, que irrompe, que decide. As instâncias da liberdade são instâncias reais, concretas, definidas: sociais, políticas, culturais. E tais instâncias são interdependentes, impensáveis separadamente. Esta descoberta da realidade dava a Belinski quase uma sensação de ebriedade: "No crisol do meu espírito começou a forjar-se um significado particular da grande palavra realidade: eu olho a realidade por mim antes tão desprezada e tremo... Realidade — digo eu ao levantar da cama e na hora de ir dormir, de dia e de noite, e a realidade me envolve, sinto-a em toda a parte e em cada coisa, até em mim mesmo, naquela nova transformação, que dia a dia torna-se em mim cada vez mais evidente."[5] No entanto, esta *realidade*, que nos anos 30 ainda era, para Belinski, algo a ser aceito incondicionalmente, mesmo em seus aspectos negativos inelutáveis, depois de 1840 tornou-se matéria de transformação por parte do homem. O poeta deve viver no "desenvolvimento do espírito do tempo", escrevia ele. E este espírito era justamente o de 1848. "O poeta", continuava Belinski, "não pode viver no mundo dos sonhos, ele já é cidadão do reino da realidade dele contemporânea; todo o passado deve viver nele. A sociedade quer ver nele não mais um consolador, mas um intérprete da própria vida espiritual, ideológica, um oráculo que responde às perguntas mais árduas..."[6]

O conteúdo e a forma

A rejeição do romantismo já é algo claro, intransigente. O próprio Goethe, em seus colóquios com Eckermann, havia emitido um juízo fulminante a respeito esta questão: "Todas as épocas de regressão e dissolução são *subjetivas*, enquanto todas as épocas progressistas têm uma direção *objetiva*." Ora, nos anos que nos interessam, de fato, esta *objetividade* manifesta-se nas obras mais significativas. E isso pela razão profunda de que, na realidade, no choque das suas próprias contradições, manifestava-se *objetivamente* o movimento tendencial revolucionário das forças burguesas-populares. Até mesmo um escritor como Balzac, que declarava explicitamente escrever "à luz de dois sumos princípios: Deus e a Monarquia", revelava mais tarde nas páginas dos seus romances a verdade do movimento histórico, a ponto e tornar-se o escritor preferido de Marx. Com efeito, olhando para a realidade sem que uma lente deformadora se intrometesse entre o seu olho de artista e os fatos em seu desenvolvimento, Balzac era obrigado, ainda que a contragosto, a contradizer suas próprias convicções políticas.

---

[5] Cf. K. Lowith, *Da Hegel a Nietzsche*, Einaudi, Turim, 1949, p. 231.

[6] Cf. Z. V. Smirnova, *Arte e Letteratura nell'URSS; Il problema del realismo nell'estetica di Belinskij*, Ed. Sociali, Milão, 1950, p. 21. Cf. também V. Belinski, *Textes philosophiques choises*; "L'idée de L'art"; Editions en langues étrangères, Moscou, 1948.

A realidade histórica torna-se, assim, *conteúdo* da obra através da força criadora do artista, o qual, em vez de trair suas características, colocava em evidência seus valores. Em outras palavras, a realidade-conteúdo, agindo com o seu prepotente impulso dentro do artista, determinava também a fisionomia da obra, a sua forma. Este é outro ponto fundamental da estética que amadureceu particularmente naqueles anos do século XIX. Citaremos ainda Hegel: "É o conteúdo que decide, tanto na arte como em todas as obras humanas."

No entanto, se, em Hegel, em última instância, o conteúdo histórico e social da arte é sempre a "Idéia", que se realiza no aspecto sensível da "Beleza", o mesmo não ocorre em De Sanctis, que submete a estética hegeliana a uma crítica enérgica, ressaltando como, nela, a unidade de conteúdo e forma esteja comprometida exatamente pela preexistência da "Idéia". O crítico hegeliano, afirma De Sanctis, "em teoria fala da unidade orgânica, mas na prática sente uma tentação irresistível a separar da forma o conteúdo e do conteúdo a idéia. Para ele, o problema é procurar antes de mais nada a idéia e depois comparar a forma com ela: há um antes e um depois..." Segundo De Sanctis, ao contrário, "a forma não é uma idéia, mas uma coisa; portanto, o poeta tem diante de si coisas e não idéias".[7]

Esses pensamentos de De Sanctis datam de 1858, mas já há tempos sua convicção fundamentava-se em tais pressupostos, pelo menos desde que ele havia começado a ensinar na escola napolitana, pouco antes de se postar com todos os seus alunos nas barricadas de 1848 e de ser feito prisioneiro. Este fato transparece claramente no seu livro de memórias, *La giovinezza*. "Eu dizia: 'O estilo é a coisa', e entendia por coisa aquilo que, mais tarde, foi chamado de *argumento* ou *conteúdo*. Se o estilo é a expressão, esta extrai a sua substância e o seu caráter da coisa que se deseja exprimir: nela está a sua razão de ser... Mas a *coisa* não devia ser considerada de uma maneira *isolada*. A *coisa* vive no espaço e no tempo, que formam a sua atmosfera, haurindo modo e cor deste ou daquele século, desta ou daquela sociedade. Esses elementos tinham enorme importância na determinação do estilo. Exprimir a coisa em sua verdade, isso era o *estilo*."[8]

---

[7] F. De Sanctis, *Opere complete*, Cortese, Nápoles, 1940, pp. 239-244.

De Sanctis enriquecerá esse núcleo de pensamento estético, que vê no conteúdo uma realidade viva e determinante, com uma série de formulações ulteriores, segundo as quais a arte não pode ser nada mais que uma representação objetiva da realidade, uma expressão não deformada dela. A partir desta posição nascerá também a sua conformidade com o naturalismo zoliano. Tal concepção da arte porém já se difundira, conquistando definitivamente artistas e escritores. Em dezembro de 1861, quando um grupo de jovens lhe pedira que abrisse uma "escola realista", Courbet não se expressara em termos muito diferentes. De fato, ele também entendia que "o belo, como a verdade, está ligado ao tempo em que se vive e ao indivíduo que é capaz de percebê-lo", e que a arte consiste tão somente "em saber encontrar a expressão mais completa da coisa existente".[9]

Mas, reportando-nos mais uma vez aos anos que prepararam 1848, faz-se evidente, portanto, o motivo pelo qual o subjetivismo romântico era julgado de uma forma bastante severa, ou rejeitado com drástica condenação. Somente um romantismo baseado no curso veemente da história e nos sentimentos que nela surgiam podia obter uma adesão plena. Ou seja, somente um romantismo de fundo realista, como o de Petöfi, que, em 1847, dois anos antes de sua morte no último assalto da cavalaria húngara em Segesvar, dirigindo-se aos poetas do século XIX, escrevia: "Ninguém faça vibrar fatuamente as cordas da lira / Para grande obra se volte / quem agora toca estas cordas / Se só sabes cantar / a tua alegria ou a tua preocupação / não és útil ao mundo / Deixa então de lado aquele sagrado instrumento." Ou como o de Heine na *Canção dos tecelões da Silésia*; ou ainda como o de Victor Hugo, o poeta que desde 1835, no prefácio ao *Anjo*, tinha escrito: "No século em que vivemos, o horizonte da arte se ampliou grandemente. Tempos atrás o poeta dizia: o público; hoje o poeta diz: o povo."

---

[8] F. De Sanctis, *La giovinezza*, in *op. cit.*, p. 105.

[9] G. Coubert, *Il realismo*, Colip. Milão, 1954, pp. 35-36.

Rejeição da arte pela arte

A doutrina da arte pela arte encontrara na França as condições mais favoráveis durante o período da Restauração, mas já a revolução de 1830 dera um sério golpe nessa teoria. As "três gloriosas jornadas" de julho haviam exaltado artistas e poetas. Daumier descobrira-se desenhista e Delacroix pintara *A liberdade sobre as barricadas*. O governo de Luís Felipe, todavia, logo revelaria a sua verdadeira essência. Com Luís Felipe, segundo escreveu Stendhal no *Lucien Leuwen,* coube ao governo o "Banco, esta nova nobreza obtida esmagando a cabeça da revolução de julho". No *National* de 18 de março de 1838, Alexandre Decamps descrevia muito bem os gostos estéticos da nova burguesia financeira que dominava a França: "As obras de arte de uma originalidade por demais independente, de uma execução por demais ousada, ofendem os olhos da nossa sociedade burguesa, cujo espírito acanhado não pode abraçar nem as amplas concepções do gênio, nem os generosos impulsos de amor da humanidade. A opinião marcha rente ao chão; tudo o que é por demais amplo, tudo o que se eleva acima dela lhe escapa." O conformismo, de fato, ampliara-se rapidamente, as telas em celebração a Luís Felipe multiplicavam-se junto com os quadros religiosos. No ano de 1833, Thiers, em nome do governo, afirmara: "No que diz respeito aos quadros de igreja, o governo não mais os encomenda: perdeu-se o gosto por eles entre os artistas, e quase todos estes os rejeitam."[10] Alguns anos mais tarde, entretanto, as coisas haviam mudado. O clero readquirira sua influência e, assim, as encomendas oficiais para os quadros de tema religioso haviam recomeçado. No Salão de 1837, o número de quadros religiosos superava o de batalhas!

No entanto, as forças políticas e culturais mais abertas reagiam com eficácia, preparando o clima de 1848. A consciência da estreita relação existente entre a arte e o povo, entre a arte e a sociedade, revelava-se bastante viva. Seria suficiente dar uma folheada no órgão dos republicanos democráticos, *La Réforme*, ou o jornal dos republicanos burgueses, *Le National*, para encontrar em cada número os artigos que reafirmam sempre com a maior insistência, esse ponto essencial.

Nos escritos de Courbert essa consciência manifesta-se da maneira mais nítida. "Sem a revolução de fevereiro", ele confessa a Castagnary em 8 de outubro de 1868, "talvez nunca se houvesse visto a minha pintura." Alguns anos mais tarde, voltando ao mesmo argumento, afirma: "Renegando o ideal falso e convencional, em 1848, ergui a bandeira do realismo, a única que coloca a arte a serviço do homem. Por esta razão, lutei logicamente contra todas as formas de governo autoritário e de direito divino, desejando que o homem governasse a si mesmo segundo a suas necessidades, em seu direto proveito e seguindo uma concepção própria."[11]

---

[10] Cf. L. Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme*, Laurens, Paris, 1914, p. 53.

Os que tinham apoiado o romantismo e o clacissismo saíam derrotados pela força histórica destas convicções. O *homem*, além das exaltações místicas e das abstrações acadêmicas, "sem coturnos nos pés nem auréolas na cabeça"[12], tornava-se o centro da nova estética. Nascia o socialismo científico, o espírito da ciência difundia-se em cada disciplina, os progressos da técnica davam um cunho diferente à vida, a exigência de uma visão forte e verdadeira impunha-se em todos os campos. Assim, o realismo tinha origem nesta densa confluência de circunstâncias históricas e, para os realistas, justamente, o homem era o eixo em torno do qual se reuniam todas essas circunstâncias. Regra fudamental do realismo era, então, a ligação direta com todos os aspectos da vida, mesmo com os aspectos mais imediatos e cotidianos: nada de mitologia, nada de quadro de evocação histórica, nada da beleza convencional dos padrões clássicos. E a esta regra, a esta poética da realidade foram fiéis, cada um seguindo as suas próprias inclinações, as próprias idéias particulares, os artistas mais representativos da escola realista: Courbet, Daumier, Millet. "Pintando [os camponeses e os burgueses] no tamanho natural, e dando a eles o vigor e o caráter que até então haviam sido reservados aos deuses e aos heróis", escreve Castagnary, "Courbet levou a cabo uma revolução artística."[13]

A insistência sobre a França (e podemos dizer melhor: sobre Paris) deve-se à tipicidade da situação francesa. Paris é, de fato, no século XIX, a capital das artes e das novas idéias políticas. De fato, junto com os patriotas exilados, os refugiados, os poetas e os literatos revolucionários, ali chegavam de todas as partes os artistas democráticos que queriam renovar e criar uma arte nova. Porém, o processo revolucionário já atingia também aqueles países da Europa que não possuíam ainda uma verdadeira cultura nacional, como a Hungria, a Romênia ou a Bulgária. Exatamente nesses anos desenvolve-se nesses países uma consciência renovadora, começam a florescer os estudos sobre a história da pátria e a arte se desvincula do bizantinismo para voltar-se à observação da realidade. De resto, mesmo para a Itália essa época marca o despertar da cultura nacional e da arte figurativa em particular. Qualquer que possa ser o juízo específico acerca da arte do nosso século XIX, não pode haver dúvidas sobre este fato. Os novos artistas, de Nápoles a Florença, de Milão a Turim, são justamente aqueles mais ligados aos acontecimentos e aos sentimentos do Risorgimento* "Eu era o caixeiro-viajante da revolução", Fattori gostava de repetir. Mais tarde, lembrando os históricos fatos de 1859, numa memória autobiográfica ele escreverá: "Chegou o ano de 1859 e foi uma revolução de redenção pátria e de arte, e surgiram os *macchiaioli***." Os ideais democráticos e patrióticos do Risorgimento penetram em toda a parte e acendem o espírito dos intelectuais, dos escritores, dos artistas, na Itália como em outras partes. Caem primeiro as fórmulas do neoclassicismo imperante, em favor de um romantismo de inspiração histórica, até que toma impulso uma arte fresca e vital. As escolas regionais são animadas por este impulso e, sobretudo, os *macchiaioli*. As famosas reuniões de 1850 no Caffè Michelangelo, de Florença, reuniões que culminaram com a posterior formação do grupo, acolhiam quase todos os pintores que tinham participado da campanha da Lombardia em 1848 e concorrido à defesa de Veneza, de Bolonha e de Roma em 1849. As discussões que aconteciam durante esses encontros muitas vezes assumiam, como costuma ocorrer entre artistas, um caráter técnico. A partir dessas discussões surgiu justamente a teoria de pintar a mancha. Entretanto, o fundo da questão não era técnico, ou somente técnico. A teoria da mancha nada mais era, como escreveu Fattori, que "uma nova busca de verismo, o qual vem presentemente se desenvolvendo, busca essa que proporciona a realidade da verdadeira impressão do verdadeiro"[14]. As palavras *verismo* e *realismo* apareciam com freqüência nestas discussões. Os *macchiaioli* tendiam exatamente sobretudo a isto: a sinceridade de expressão, verdade, aderência às coisas.

---

[11] G. Courbet, *op. cit.*, pp. 71-72.

[12] Marx e Engels, *Sur la lettérature et l'art*, organizado por Fréville, Editions Sociales, Paris, 1936, p. 132. A expressão é de Marx.

[13] G. Courbet, *Sa vie et ses oeuvres,* Pierre Cailler, Genève, 1948, p. 101.

---

* Movimento do século XIX que levou à unificação da Itália e à proclamação da independência nacional. (N.T.)

** Escola toscana que entrepunha ao academismo uma técnica impressionista que maximizava os efeitos da cor (*macchia*). (N.T.)

[14] Cf. *Lettere dei macchiaioli*, Einaudi, Turim, 1953, p. 93, inclusive para a citações anteriores.

Por tais motivos o movimento artístico italiano mais avançado orientava-se na mesma direção em que se movia toda a arte européia democrática, ou seja, uma arte vivamente relacionada aos problemas, à vida, às preocupações da história em curso. Portanto, do ponto de vista das posições culturais, não se pode dizer que os artistas italianos também não estivessem numa linha correta e atual. Se os resultados estéticos nunca chegaram a ter a amplitude nem tampouco a intensidade daqueles alcançados por outros artistas franceses, isso talvez deva ser imputado aos próprios limites do nosso Risorgimento, que nunca teve nem a profundidade nem o caráter conseqüente do processo histórico francês.

Epílogo trágico

De qualquer maneira, é essa "unidade" histórica, política e cultural das forças burguesas-populares por volta de 1848 que nos interessa sobretudo destacar neste momento, pois é exatamente a partir da "crise" dessa unidade, e, portanto, da "ruptura" desta unidade, que nasce, como dissemos, a arte de vanguarda e grande parte do pensamento contemporâneo. É óbvio observar que, dentro do próprio movimento geral, que tem como eixo os acontecimentos de 1848, já existiam contradições e divergências, que mais tarde se tornarão mais fortes e serão causa da crise; mas, até esta época o movimento histórico das forças burguesas-populares, salvo em circunstâncias específicas, conserva um caráter que pode sem dúvida ser definido como unitário. O ano de 1848, justamente, é o ápice desta unidade. Portanto, é a partir da análise dos fatores que determinaram a crise que se pode reconhecer o significado que os elementos surgidos da própria crise aos poucos vão adquirindo: eles se definirão pela própria maneira como intervirão na crise. Pode-se, entretanto, dizer desde já que esta crise decerto não eclodiu por causas metafísicas, ou seja, não se gerou em função do gradativo desaparecimento ou do apagar-se de um espírito de transcedência, como alguns críticos mostram acreditar. As razões estão e permanecem na história.

Em linhas gerais, pode-se fazer coincidir o início da crise com a conclusão das revoluções européias por volta da metade do século XIX. Trata-se, porém, apenas de um início. Mais evidentes serão os sinais após 1871, depois dos trágicos acontecimentos da Comuna de Paris. Esta página de história tem uma importância decisiva pois representa uma das últimas vezes em que um amplo setor de escritores, poetas e artistas, participou de uma ação política de excepcional alcance[15] e também porque, exatamente a partir da derrota da Comuna, as contradições, já existentes no corpo da sociedade surgida das revoluções burguesas, adquiriram em toda a Europa uma violência extrema, acelerando o desenvolvimento da crise em andamento.

O trauma desta derrota influirá de uma forma bastante dura sobre muitos intelectuais. Claro, nem todos os intelectuais da época estiveram com a Comuna. A unidade que se estabelecera por volta de 1848 já havia sofrido choques profundos; apesar disso, o da Comuna foi um extremo e glorioso episódio daquela unidade. Depois desse episódio, podia-se considerar encerrado o período em que pensadores, literatos e artistas diretamente empenhados. Agiram no seio da vida social e política, não pensando, em geral, deverem apartar-se da mesma. A crise, que se revelara depois de 1848, precipita-se agora, depois dos tristes episódios de 1871. O dissídio entre os intelectuais e a sua classe torna-se agudo, as rachaduras subterrâneas afloram — o fenômeno generaliza-se, a ruptura da unidade revolucionária do século XIX já é um fato consumado. Durante longos anos, até a nossa época, as suas conseqüências dominarão os problemas da cultura e da arte.

---

[15] Quando, em 5 de abril, Courbet lançou um apelo convocando os artistas da capital sitiada pelas tropas prussianas, o grande anfiteatro da Faculdade de Medicina encheu-se de pintores e escultores. Entre os nomes dos membros que foram eleitos para o comitê da Federação dos Artistas apareciam aqueles dos maiores mestres franceses: Corot, Courbet, Daumier, Manet. A adesão dos artistas à Comuna foi tão pronta, espontânea e ardorosa que, apenas com as suas forças, eles constituíram uma companhia completa de combatentes. Por outro lado, verificou-se uma pronta adesão também de cientistas, músicos, atores e estudantes. Quanto aos escritores e aos poetas, basta lembrar Paul Verlaine, que exerceu a função de chefe da Central de Imprensa da Comuna e que, mais tarde, refugiado em Londres, continuará ligado ao ambiente dos proscritos comuneiros, escrevendo para o jornal de Eugène Vermersch, o poeta amigo de Courbet, um grupo de quartetos agressivos e incendiários contra os homens de Versalhes. Rimbaud também participou da Comuna. Alguns dos seus escritos sobre o assunto foram perdidos, restando porém duas poesias: *Les mains de Jeanne-Marie*, dedicada a uma garota proletária, e *Paris se repeuple*, sobre a volta da "corte" de Thiers a Paris. A essas duas poesias deve-se acrescentar a *Lettre du Baron de Petdechèvre*, descoberta somente em 1848, um agudo escrito polêmico sobre os maus costumes de Versalhes. A Comuna acabou com os massacres perpetrados pelas tropas de Thiers: trinta mil parisienses fuzilados.

2

OS SINAIS DA CRISE

O drama histórico de Van Gogh

Van Gogh chegou a Paris em fevereiro de 1886. Tinha trinta e três anos e viveria por mais quatro. Seu trabalho *verdadeiro*, de pintor, começara apenas no mês de outrubro de 1880: uma vida curta, meteórica, intensa. Assim foi, portanto, a sua aventura de homem e de artista.

Mas quais são os sentimentos, os pensamentos, os propósitos que Van Gogh carrega consigo à capital da França? Conhecer a história da formação espiritual de Van Gogh, anterior à sua chegada a Paris, é na verdade de uma importância decisiva para atender as reações que ele teve nos últimos quatro anos da sua existência.

Filho de um pastor calvinista, sensível e apaixonado, numa época dinâmica e comovida pelas idéias de redenção social que da França haviam se ampliado também para as nações vizinhas, ele terminara por escolher, como vocação da sua vida, a pregação evangélica entre os mineiros belgas do Borinage, o "país negro". Neste "curso gratuito da grande universidade da miséria"[1], recebeu as primeiras aulas, humaníssimas e dramáticas. Seus companheiros eram a *Bíblia*, a *Révolution Française* de Michelet, Dickens e Hugo; e, pouco tempo depois, o *Germinal* de Zola, o mesmo Zola que estava prestes a escrever ao seu tradutor holandês, Van Santen Kalff: "Todas as vezes que agora empreendo um estudo me deparo com o socialismo."[2] Os livros de Zola já eram para Van Gogh "os melhores tratados sobre a época atual". Assim, o evangelismo e o socialismo humanitário tinham encontrado nele um ponto de fusão, de incandescência, que o colocavam contra a religião formalista de muitos dos seus co-irmãos de pregação, os quais olhavam para "as coisas espirituais", dizia ele numa linguagem áspera, "do ponto de vista típico dos bêbados" e "eram incapazes de emoção humana". Ele, ao contrário, tinha da religião um conceito vivo, incorporado à realidade daqueles homens entre os quais gostaria de ter passado a sua vida. Para ele, assim, Paulo de Tarso era "um operário com as marcas da dor, do sofrimento, do cansaço, sem nenhuma aparência de beleza, mas com um espírito imortal" e, vice-versa, o mineiro que saía dos poços trazia em si a imagem de Deus.

---

[1] Esta e as citações a seguir foram tiradas do livro *Lettres de Van Gogh à son frère Théo*, Grasset, Paris, 1937; e de *Lettres à Van Rappard*, Grasset, Paris, 1950.

[2] E. Zola, *Correspondance*, Étienne Fasquellie, Paris, 1908, t. II, p. 661.

As cartas que Van Gogh escreveu nesses anos são ricas de indicações neste sentido. Tudo o que vê, observa e o comove é colocado desde já numa perspectiva poética, figurativa. Ele percebe isso com clareza. De fato, desde o mês de novembro de 1878, escreve: "Se eu pudesse trabalhar em silêncio por dois ou três meses numa região como esta, e aprender e observar constantemente, não sairia daqui sem ter algo a dizer que valha realmente a pena ser ouvido, e digo isso com toda humildade e franqueza."

De Amsterdã a Laeken, Wasmes, Etten, Drenthe, Nuenen, Antuérpia, em todos os lugares onde ele esteve antes da sua viagem a Paris, a realidade que havia observado constantemente era uma só, a dos homens que trabalham nas fábricas, nas minas, nos campos. Mesmo quando suspendem a sua atividade de pregador, é sempre este o mundo que continuou a interessá-lo: "Levantei bem cedinho e vi os operários chegando à mina com um sol magnífico. Você teria sentido prazer em observar o aspecto particular deste rio de personagens negros, grandes e pequenos, primeiro na estrada estreita onde havia apenas um pouco de sol e depois na mina [agosto de 1877]... Os operários desta mina mostram-se geralmente abatidos e pálidos de febre, têm um aspecto cansado e sofrido, têm a pele escura e são precocemente envelhecidos, as mulheres são frágeis e murchas. Em torno da mina, miseráveis habitações de mineiros, com algumas árvores mortas enegrecidas e sebes de espinhos, montes de esterco e de cinzas, montanhas de carvão não aproveitável [abril de 1879]... Os operários das minas de carvão e os tecelões ainda são uma raça um pouco diferente da dos outros trabalhadores e artesãos, e eu sinto por eles uma profunda simpatia... O homem do fundo do abismo, *de profundis*, é o mineiro; o outro, de semblante compenetrado, quase de sonhador, de sonâmbulo, é o tecelão. Há quase dois anos eu vivo com eles e aprendi a conhecer suficientemente o seu caráter original, sobretudo o dos mineiros. E cada dia mais encontro algo comovente, algo que chega a ser enternecedor, nesses pobres e obscuros operários, os mais rejeitados de todos, pode-se dizer, os mais desprezados, que em geral, com imaginação viva mas falsa e injusta, representamos a nós mesmos como uma raça de malfeitores e de bandidos [agosto de 1880]... Você nunca os ouve se queixarem, os tecelões, mesmo levando a vida rude que levam. Suponhamos que um tecelão que trabalha duro faça uma peça de sessenta *aunes* em uma semana. Enquanto ele tece, é preciso que uma mulher fique embobinando para ele, ou seja, que enrole o fio nos fusos; portanto, são *dois* que trabalham e que devem viver deste trabalho. Com esta peça, o tecelão ganha líquido, digamos, quatro florins e meio, e, quando a leva ao fabricante, este lhe diz, atualmente, que poderá receber uma nova encomenda só dentro de oito ou quinze dias. Assim, não só o salário é baixo, mas o trabalho também é escasso. Por isso essa gente está muitas vezes nervosa e inquieta. É um estado de espírito diferente daquele que conheci entre os mineiros de carvão, num ano em que houve uma greve e numerosos incidentes [1884]... Eu me liguei com tal intimidade à vida dos camponeses, de tanto vê-los continuamente em todas as horas do dia, que já não me sinto atraído por nenhuma outra idéia [1885]..."

Este é o mundo em que amadureceram os sentimentos de Van Gogh e a sua vocação de artista. Portanto, é lógico que ele se tenha orientado para o realismo, um realismo específico, carregado de conteúdo social. A sua poética era bem definida: "A mão de um trabalhador é melhor do que o *Apolo do Belvedere.*" Ele se exprimia desta maneira. E todo o seu empenho era exatamente o de encontrar a maneira mais eficaz de representar esta *mão*. Portanto, é óbvio que escolhesse como mestres justamente aqueles pintores que mais tinham se dedicado a representar camponeses, operários, artesãos e gente do povo: Millet, Courbet, Daumier e o Delacroix menos literário. Nesses pintores, ele via exemplos, preciosas indicações para fazer aquilo que "sentia". De Daumier, amava sobretudo a maneira ampla e simples e a capacidade de aprender sem hesitações o centro do argumento. A respeito de um dos seus desenhos ele afirmava: "Deve ser bom sentir e pensar dessa maneira, e passar por cima de um monte de outros detalhes, para concentrar-se naquilo que dá o que pensar e naquilo que diz respeito mais diretamente ao homem como homem, em vez de campos e nuvens." Daumier lhe ensinava a maneira de acentuar a expressão através da deformação realista. A grandeza expressiva de Daumier lhe aparecera com clara consciência no ano de 1882: "Pergunto a você se existem à venda gravuras de Daumier a bom preço, e, se houver, quais. Eu sempre o achei muito forte, entretanto, apenas nesses últimos tempos comecei a acreditar que ele é ainda mais importante do que acreditei até hoje." Millet, porém, também desperta o seu interesse por essa capacidade específica de "carregar" a expressão. O pensamento de Millet que mais lhe agradava é aquele que diz: "É melhor calar-se do que exprimir-se fracamente." Desde essa época, ele queria fazer quadros e desenhos que tivessem como primeira qualidade a de "chocar". Até mesmo em Courbet ele percebe sobretudo o valor da cor utilizada não de maneira naturalista, mas expressiva: "Um retrato de Courbet tem um valor mais elevado, é enérgico, livre, pintado com toda a gama de lindos tons profundos, de vermelhos-escuros, dourados, violetas, mais frios na sombra, com o preto... é mais belo do que o retrato de quem quer que você queira, o qual teria imitado a cor do rosto com uma horrível *exatidão*."

É justamente considerando os retratos de Courbet que, em 1884, ele tem a primeira revelação do valor metafórico da cor: "A cor exprime algo por si só." Eis, então, o que ele buscava: a intensidade da expressão, à qual sacrifica qualquer outra preocupação. No entanto, sempre expressão da realidade, melhor ainda: do homem acrescido à natureza. Essa velha definição baconiana da técnica era retomada por Van Gogh com um significado espiritual rico em emocionante tensão: "Não conheço melhor definição da palavra arte do que esta: *A arte é o homem acrescido à natureza*; a natureza, a realidade, a verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista exterioriza e aos quais dá expressão."

A expressão, portanto, consistia para ele exatamente neste "exteriorizar" o mais verdadeiro significado das coisas. Mas, para Van Gogh, este princípio era tal que não devia trair a verdade do real, pois ele tinha a firme convicção de que viria a faltar "uma sólida base" caso se esquecesse de "que a natureza existe". É com esse espírito, portanto, que ele se prepara para enfrentar o tema dos *Comedores de batatas*. A verdade, a realidade, o significado desses camponeses eram uma vivência de duro trabalho e de escassez. E era exatamente isso que se precisava "exteriorizar". Neste ponto, a deformação realista de Daumier o auxiliava: simplificar e intensificar, passando da caricatura para a concentração dramática. No entanto, o espírito de Van Gogh permanecia sempre preso aos valores humanos mais profundos do século XIX: "Quis conscienciosamente transmitir a idéia dessa gente que, à luz da lamparina, come as batatas com aquelas mãos, as mesmas que levam ao prato, com as quais trabalharam a terra. O meu quadro, portanto, exalta o trabalho manual e o alimento que eles, por si sós, ganharam tão honestamente."

Eis portanto quem é Van Gogh antes de chegar a Paris em 1886. É um homem que está do lado dos valores de 1848. Imaginando-se vivo naquela época, ele não hesitava em escolher o seu lugar como "revolucionário e rebelde" nas barricadas, e com ardor exclamava: "Em termos de homens e em termos de pintores, a geração que viveu 1848 me é mais querida do que a de 1884; mas, no que diz respeito a 1848, prefiro não os Guizot, e sim os *revolucionários*, Michelet, e mesmo os pintores camponeses de Barbizon."

Nos anos que antecedem a viagem a Paris, ele já pintou os seus quadros escuros, os personagens do seu sentimento, tem convicções meditadas longamente dentro de si e entusiasmos generosos. Pouco antes de partir para a capital francesa, escrevia ao irmão Théo: "Estamos no último quarto de um século que terminará com uma grande revolução. Claro, não conheceremos os tempos melhores, o ar puro e toda a sociedade refrescada depois desses grandes furacões. Mas, uma coisa importa: não nos deixar enganar pela falsidade da própria época, ao menos não a ponto de não perceber nela as horas funestas, sufocantes e depressivas que antecedem a tempestade. Vê? O que conforta é não ter de atuar sempre com os próprios sentimentos e com as próprias idéias, é poder colaborar e trabalhar com um grupo."

Assim, em Paris, ele busca um clima, um ambiente, um grupo, pintores que "sintam" como ele. Enfim, ele ainda busca uma Paris semelhante à de Millet, de Courbet, de Daumier. Mas Paris já está profundamente mudada.

Millet morreu em Barbizon no ano de 1875, Courbet faleceu no exílio dois anos mais tarde, Daumier fechou os olhos em Valmodois, em 1879. O refluxo revolucionário criou uma situação dura, difícil, para todos aqueles artistas, os mais vivos, os maiores da França, que de alguma maneira estavam ligados ao movimento da arte democrática. A atmosfera da Terceira República, portanto, não era nem um pouco vivificante.

Sempre houve desconfiança e repulsa das esferas oficiais para com os artistas realistas. Diante dos quadros dos pintores realistas, o conde Niewerkerke, Diretor Imperial das Belas Artes sob Napoleão III, afirmara com desdém: "É pintura de democráticos, de gente que não troca de roupa e que pretende se impor à gente da boa sociedade; é uma arte que não me agrada, ou melhor, que me dá nojo."[3] E esta, em geral, sempre fora a atitude da crítica na moda. Folheando os jornais da época, seria possível reunir centenas de páginas de ataques contra os artistas realistas. Mas se, antes, para dar um exemplo, os críticos se atiravam contra a imagem violenta do *Homem com enxada*, de Millet, agora, depois da Comuna, enxergavam as luzes dos incêndios de 1889 e as picaretas dos camponeses revoltosos até mesmo por trás das pacíficas figuras do *Angelus*. Charles Yriarte, em 1876, explicava nas páginas da *Gazette des Beaux-Arts*, as "cenas que despertam compaixões" e a "linguagem cheia de amargura" do pintor realista húngaro Munkàcsy, em Paris naqueles anos, declarando: "Acredito que os seus objetivos se expliquem por razões políticas."[4] E, sempre falando de Munkàcsy, a respeito do quadro *Cristo diante de Pilatos*, o crítico Buysson, alguns anos mais tarde exclamava: "Mas este é um niilista diante do czar!"[5] As invectivas mais ferozes e as gozações mais malévolas, porém, era dirigidas a Courbet. Alexandre Dumas Filho, depois da Comuna, investira contra ele com literária virulência: "Sob qual céu, com a ajuda de qual esterqueiro, de qual mistura de vinho, cerveja, muco corrosivo e flatulenta tumefação pôde desenvolver-se esta cabeça sonora e peluda, este ventre estético, encarnação do Eu imbecil e impotente?"[6] Barbey d'Aurévilly havia declarado: "Seria preciso mostrar para toda a França o camponês Courbet encerrado numa gaiola de ferro aos pés da Coluna Vendôme. E cobrar-se-ia para vê-lo."[7] Francisque Sarcey, jornalista na moda, propusera, por sua vez, com nobre desprezo, uma outra forma de castigo: "Seja punido com o silêncio público."[8] Mas não é só isso. A idéia de expô-lo à chacota dos tradicionalistas parece ter agradado particularmente aos inimigos de Courbet, pois é uma idéia que aparece em muitos artigos, com grande abundância de detalhes. Até mesmo os pseudopoetas uniram suas vozes a esse triste coro. Assim, por exemplo, Émile Bergerat concluía uma poesia sua sobre Courbet: "Noite e dia colocado na berlinda / possa ele morrer de velhice entre quatro guardas!"[9]

---

[3] Cf. J. Rewald, *Storia dell'Impressionismo*, Sansoni, Firenze, 1949, p. 13.

Este ódio anticourbetiano — que tem seu ponto alto na sentença do pintor Meissonier, déspota do Salão de 1872 ("Para nós, é preciso que, a partir de agora, Courbet esteja morto.")[10] — havia se ampliado até os impressionistas, pintores vindos, em geral, justamente das posições estéticas do realismo. Essa política prejudicial para com os impressionistas continuou por muito tempo. Robert Rey conta, a respeito, um episódio bastante significativo, ocorrido ainda em 1919. Certa manhã daquele ano, o ministro francês da Instrução Pública visitava o Museu do Luxemburgo, acompanhado pelo conservador Léonce Bénédite. De repente, deteve-se diante do *Homem de camisa vermelha* de Carolus Duran e, tomado de desconfiança diante de tão grande abundância de carmim, apontou o guarda-chuva para a tela e, voltando-se para o conservador, disse, em tom confidencial e ainda assim cheio de suspeita: "Diga-me, então, Bénédite, não *é um pouco impressionista* esse seu amigo Carolus Duran?"[11]

---

[4] Cf. Végvári, *L'art de M. Munkàcsy*, Institut des relations culturelles, Budapeste, 1952, p. 29.

[5] *Ibidem*, p. 30.

[6] G. Courbet, *op. cit.*, t. II, p. 302.

[7] Cf. L. Aragon, *Courbet*, Cercle d'Art, Paris, 1953, p. 13.

[8] G. Courbet, *op. cit.*, t. I, p. 283.

[9] *Ibidem*, p. 305.

[10] Cf. L. Aragon, *op. cit.*, p. 13.

Promovida pelo endurecimento da burguesia em posições de já absoluta conservação, esta pressão hostil da crítica, juntamente com o esfacelamento e a extinção do fervor ideal que caracterizava o movimento artístico em seus momentos culminantes, foi uma das causas do afastamento dos artistas da visão realista precedente e, em geral, de toda aquela pintura de idéias, de pensamentos, de narração, da qual quase todos os novos impressionistas haviam partido. Os problemas das relações entre ciência e pintura, os problemas da técnica, da luz, do objetivismo na transcrição pictórica da visão da natureza tendem agora a substituir, e substituem, aqueles problemas de conteúdo que já tinham preocupado os artistas realistas e românticos. Desde a primeira exposição dos impressionistas, ocorrida em 1874, no ano em que Van Gogh chega a Paris, a progressiva evolução dos impressionistas nessa direção — com algumas exceções — acentua-se até chegar às experiências do divisionismo. O grupo dos impressionistas, todavia, representava uma força, uma unidade vital. Mesmo esta, porém, precisamente naquele ano de 1886, não deveria ter continuidade. De fato, é naquele ano que a formação impressionista está destinada a desintegrar-se[12]. O próprio Zola, amigo de Manet e de Cézanne, primeiro defensor abalizado dos impressionistas, separa-se deles, publicando no mesmo ano o seu romance *L'Oeuvre*, onde descreve a derrocada artística de um pintor no qual se pretendeu reconhecer os traços de Manet e de Cézanne. E essa obra era apenas o preâmbulo daquilo que Zola escreverá alguns anos mais tarde, quando manifestará abertamente seu desgosto por ter-se batido "por aquelas manchas, por aqueles reflexos, aquela descomposição da luz" em que, afirma ele, se esgotara a força da emoção primitiva dos impressionistas diante da realidade[13].

Todas essas considerações, claro, não querem diminuir em nada o grande mérito do impressionismo, que é de ter colocado o artista em contato direto com a realidade e de ter livrado de todo resíduo acadêmico a força da cor, favorecendo assim uma profunda renovação da linguagem figurativa. Todavia, do ponto de vista histórico e cultural, são elas indispensáveis, sobretudo para entender as reações de Van Gogh em Paris. De fato, Van Gogh chega a Paris com os problemas, as ansiedades, os desejos de um homem de 1848, a paixão por uma arte realista, e entra em contato com um ambiente totalmente diferente. O terreno histórico e cultural em que crescera a arte que ele amava já estava revolvido ou destruído; os impressionistas, únicos herdeiros daqueles antecedentes, estavam se digladiando em "desastrosas guerras civis", procurando "abocanhar o nariz um do outro, com uma vontade digna de melhor causa". Ele, que até aquele momento fizera uma pintura escura, quase sem cor, é agora vivamente atraído pelas telas luminosas, claras, brilhantes dos impressionistas; e mais, acolhe com entusiasmo a nova teoria e a nova técnica deles, cujas extraordinárias possibilidades percebe. Entretanto, cresce dentro dele também uma insuportável angústia. Van Gogh julgava encontrar em Paris uma sustentação para os seus sentimentos, para as suas aspirações, acreditava encontrar "homens", mas, ao contrário, conforme escreve no verão de 1887, encontra apenas "pintores pelos quais sente repulsa como seres humanos". O seu fervor entra em choque com uma realidade fria, limitada, onde doravante são consideradas "literatura" as verdades em que ele, entre os mineiros, os componeses e os tecelões da Bélgica e da Holanda, havia aprendido a acreditar. Um mundo se esfacelara, a derrota da Comuna estabelecera uma ruptura profunda e definitiva com o passado, e Van Gogh, na aguda sensibilidade da sua alma, percebe isso como com um espasmo, como com uma contração dolorosa.

---

[11] Cf. R. Rey, *La peinture moderne*, Presses Universitaires de France, Paris, 1941, p. 25.

[12] Cf. J. Rewald, *op. cit.*, pp. 217-229.

[13] E. Zola, *Nouvelle campagne*, Étienne Fasquelle, Paris, 1897, p. 97.

Ele sente que os artistas não estão mais integrados à sociedade, mas acham-se "opostos" a estas, são "refugos" da sociedade, como a prostituta, "nossa amiga e irmã" neste destino. Nem por isso desiste de procurar aquilo que para ele tem valor. Agora, toda a sua vida terá esta única e desesperada finalidade: buscar aquilo que, historicamente, já não pode ser encontrado. Em conseqüência, aquela carga sentimental que aos poucos se acumulou dentro dele, não encontrando uma maneira de se ampliar, de se expandir para fora, explode dentro dele, dilacerando-o. Assim, é através desta exasperação que ele começa a olhar para a realidade. Ou seja, ele atira sobre a realidade sua exaltada fome de amor pelos homens, impregna a realidade do seu sentimento, que não encontrou os desabafos naturais num movimento concreto, numa história comum. Isso, no entanto, não o salva. Ele se sente sozinho com estes sentimentos e torna-se uma fácil presa deles: de fato, a sua existência será queimada como uma tocha por esses mesmos sentimentos.

Nos quadros dos impressionistas, Van Gogh percebe a fratura inicial que começa a se estabelecer entre arte e vida. Não são a técnica, a luz, as teorias divisionistas que podem decidir da obra: "Ah, cada vez mais tenho a impressão de que os homens são a raiz de tudo, e disso resulta um contínuo sentimento de melancolia por não estar na verdadeira vida, no sentido de que eu gostaria de trabalhar mais na carne do que na cor."

Trata-se de uma carta de 1888. A essa altura ele já está em Arles. O pintor que mais lhe interessa é Gauguin, o Gauguin que já formulou a crítica fundamental do impressionismo, mesmo que os termos desta crítica venham a ser fixados por ele no papel somente numa segunda etapa: "Os impressionistas olham ao redor e não para o centro misterioso do pensamento... Quando falam da arte deles, do que se trata? De uma arte puramente superficial, toda feita de coquetismos, meramente material, onde não reside pensamento."[14] No fundo, é isso — uma pintura de pensamento, de intensidade expressiva, não "positivista" — o que quer fazer Van Gogh, retomando a experiência formal dos *Comedores de batatas,* ou seja, os modos expressivos da deformação: "O meu grande desejo é aprender a fazer deformações, ou incorreções ou modificações da verdade; o meu desejo é que surjam, por assim dizer, até mesmo algumas mentiras, mas mentiras que sejam mais verdadeiras do que a verdade literal." Portanto, não uma arte de impressão mas de expressão, uma arte que exprima não a verdade aparente das coisas, mas a sua profunda substância. E de novo, e sempre, esta verdade do homem ele a procura no meio da simples gente operária e camponesa: "Ah, meu caro irmão... as pessoas boas não perceberão neste exagero nada mais a não ser caricatura. Nós, entretanto, lemos *La Terre* e *Germinal* e, se pintamos um camponês, gostaríamos de mostrar que esta leitura e nós acabou tornando-se uma só coisa." [15]

Procurar uma explicação de Van Gogh no âmbito da patologia, como fez alguém, é uma maneira de evitar o problema. Van Gogh não é um "caso", ou pelo menos não é um "caso isolado". Reduzindo-se Van Gogh ao puro caso patológico, explicando o seu suicídio exclusivamente à luz da ciência médica, nos restaria explicar numerosos outros casos, em parte ou de todo semelhantes ao de Van Gogh. No entanto, Van Gogh é o primeiro caso *evidente* de toda uma série de outros casos e, exatamente por isso, deixa de ser um caso indicativo de uma situação, a qual, justamente, é a situação de crise que estava prestes a se manifestar como fato geral da cultura: destruída a base histórica sobre a qual os intelectuais tinham se formado, entram em crise, dentro deles, os valores espirituais que antes pareciam destinados a durar permanentemente.

---

[14] Cf. R. Rey, *op. cit.,* p. 51

[15] Em Zola, entre outras coisas, há também uma notável propensão para traçar verdadeiros retratos físicos com o gosto que sublinha e exagera os elementos somáticos para acentuar seu caráter. Ou seja, ele também, em literatura, se serve do princípio da deformação: simplifica, torna sumários, mas ao mesmo tempo eficazes, icásticos, peremptórios, através da descrição física, os seus personagens. Van Gogh portanto aprendeu a usar a deformação. Não apenas com Daumier, mas também com Zola.

Van Gogh é o primeiro caso evidente na arte, assim como Rimbaud, nos anos que se seguem à Comuna, é o primeiro caso evidente em literatura. A prosa convulsa da *Saison en enfer* assemelha-se a certos quadros alucinantes de Van Gogh: "A minha saúde foi ameaçada. O terror me invadia. Eu caía em um sono de vários dias e, desperto, continuavam os sonhos mais tristes. Eu estava maduro para a morte e a minha fraqueza me levava, por um caminho cheio de perigos, para os confins do mundo..." Da mesma forma que Van Gogh, Rimbaud assistirá à destruição daquilo em que acreditava. Ele também tivera um sonho de redenção: "Há destruições necessárias... Há outras velhas árvores que é preciso cortar e outras seculares sombras das quais perderemos o amável hábito. Esta mesma sociedade: passarão por cima dela os machados, as enxadas, os cilindros niveladores. *Todo vale será enchido e as colinas serão abaixadas, os caminhos tortuosos tornar-se-ão retos e os acidentados, planos.* Desfeitas serão as fortunas, e abatidos os orgulhos individuais. Um homem não mais poderá dizer: 'Eu sou poderoso porque sou mais rico.' A amarga inveja e a estúpida admiração serão substituídas pela pacífica harmonia e o trabalho de todos para todos."[16]

Não há nestas linhas a mesma visão vangoghiana de uma futura revolução? Não há o mesmo anseio, que em Van Gogh se exprimia como o desejo de "tempos melhores", de "ar puro", de uma "sociedade refrescada depois destes ameaçadores furacões"? A renúncia de Rimbaud à poesia e à sua verdadeira vocação de homem, é um fato, amadurece com o esfacelamento deste sonho; a febre turbilhonante de Van Gogh desencadeia-se quando ele quis remediar, sozinho, com grandes doses de amor a queda daqueles ideais nos quais, unicamente, via a salvação.

Não ficar sós, não "estar doentes, pois, se estivermos, ficaremos mais *isolados*, trabalhar em grupo": eis em que Van Gogh ainda deposita uma confiança de sucesso para superar a angústia e fazer uma arte verdadeira. "Cada vez mais me convenço de que os quadros que precisaria fazer para que a pintura atual se tornasse de fato si mesma e se elevasse a uma altura equivalente aos picos serenos alcançados pelos escultores gregos, pelos músicos alemães, pelos romancistas franceses deveriam superar a força de um indivíduo isolado. Eles serão, portanto, criados provavelmente por grupos de homens que se reúnem para executar uma idéia comum."

---

[16] Cf. A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, NRF, Paris, 1954, p. XXII.

Ainda é uma carta de 1888. Neste mesmo período, Paul Signac, que o visitou, conta: "Nunca poderei esquecer aquele cômodo decorado com paisagens delirantes de luz... Durante todo o dia ele me falou de pintura, de literatura, de socialismo."[17] Entretanto, justamente ele, que mais do que qualquer outro sentia a necessidade de não ficar só, acabará terminando seus dias na mais absoluta solidão. O próprio Gauguin, que chegou em Arles em meados de outubro de 1888, o deixará pouco tempo depois.

Van Gogh deu um significado ao tiro de revólver com o qual pôs fim em sua própria vida, em 28 de julho de 1890. Na verdade, já há alguns anos ele pensava no suicídio como a única forma de "protestar contra a sociedade e de se defender". O que mais poderia fazer um homem só, cheio de esperanças frustradas, sem uma saída à vista, sem uma válvula de escape para a própria inquietude?

Nos últimos tempos, ele havia procurado um atordoamento, uma espécie de ebriedade no trabalho. A essa altura, sua inquietude e seu ardor passam a guiar-lhe a mão na tela. Através da lente da sua agitação interior a realidade das coisas acabava se deformando: "Em vez de procurar transmitir exatamente aquilo que tenho diante dos olhos, faço uso das cores de uma maneira arbitrária para me exprimir de uma forma mais forte." Neste "arbítrio", neste uso violentamente psicológico da cor está uma das chaves do subjetivismo moderno: "Tentei exprimir com o vermelho e com o verde", continua ele, "as terríveis paixões dos homens." A lei da cor naturalista dos impressionistas caiu. Para Van Gogh, a cor tem agora o valor de uma violenta metáfora, adquire uma virtude de persuasão autônoma, ainda que não distinta da inspiração geral da obra: "No meu quadro *Café à noite*, procurei exprimir de que maneira o café é o lugar onde podemos nos arruinar, enlouquecer, cometer um delito. Enfim, com contrastes de rosa delicado, de vermelho sangue e de borra de vinho, de doces verdes Luís XV e Veronese, contrastantes com os verdes-amarelos e com os duros verdes-azuis, tudo isso numa atmosfera de fornalha infernal, de pálido enxofre, procurei exprimir algo como a força das trevas de um matadouro."

---

[17] Cf. D. Formaggio, *Van Gogh*, Mondadori, Milão, 1952, p. 169.

Ele já havia observado em Delacroix como a cor se transformava em forma, ou seja como era possível modelar diretamente com o pincel. E é exatamente o que ele passa a fazer agora que se apoderou da liberdade da cor conquistada pelos impressionistas. Entretanto, à pincelada impressionista e sobretudo neo-impressionista, que tende a um toque denso e miúdo, ele substitui uma pincelada mais longa, ondulante, circular: "Procuro encontrar uma técnica cada vez mais simples, que talvez não seja impressionista", escreve ele. E, de fato, não é mais "impressionista". Assim, para Van Gogh, a cor não tem uma função decorativa, como para Gauguin, não está voltada para a harmonia das relações, não é um veículo de evasão num sonho de estímulos abstratos. Ainda em fevereiro de 1890, a respeito de um artigo em que se fala a seu respeito, ele escreve: "O artigo de Aurier me encorajaria, se eu ousasse me soltar, a arriscar uma evasão da realidade e a fazer com a cor como que uma música de tonalidades... Mas a verdade me é tão cara, a verdade, *o procurar fazer o verdadeiro*, que, afinal, creio preferir a profissão de sapateiro à de músico das cores!"

Testemunho vivo da crise dos valores espirituais do século XIX, Van Gogh abre assim a trilha para aquela ampla corrente artística de *conteúdo* que é a corrente expressionista moderna, uma corrente que terá os êxitos mais diversos e, às vezes, até mesmo contraditórios, mas que ainda assim quase sempre reconhecerá o homem como o centro dos seus interesses.

O moralismo irônico de Ensor

Van Gogh não é, porém, entre os artistas, o único a perceber a crise da unidade espiritual do século XIX naquele final de século. Na verdade, mais ou menos na mesma época, um pintor belga, James Ensor, e um pintor norueguês, Edvard Munch, descobriam, ainda que de maneiras diferentes, inquietudes análogas e revelavam pressentimentos idênticos. O que deve ser observado é o fato de que esses dois artistas além de provirem de uma experiência realista (a influência de Courbet na Bélgica, de 1850 a 1880, foi quase absoluta) também se alimentaram de instâncias sociais. Aliás, isso é muito natural, uma vez que só quem possui um vivo senso da socialidade consegue perceber, antes dos outros, fenômenos que se manifestam no corpo da própria sociedade.

Ao olhar para os desenhos de Ensor entre 1879 e 1880 podemos reconhecer neles mais do que uma coincidência com os do primeiro Van Gogh. Durante dez anos, Ensor pinta os personagens mais humildes de Ostende, pescadores, mineiros, lavadeiras, vendedores ambulantes, e as pessoas que encontrava no bairro medieval da Puterie, em Bruxelas. É a época em que ele trava conhecimento com o poeta Émile Verhaeren; o período em que Constantin Meunier escolhe para tema das suas esculturas os operários, os carregadores do porto, os camponeses, e em que grupos de intelectuais adere às idéias socialistas, reunindo-se em torno do *Le Coq rouge*, o jornal fundado pelo próprio Verhaeren, o qual começa a escrever uma série de poesias que já prenunciam as coletâneas de cunho populista e revolucionário de *Villages illusoires* e de *Villes tentaculaires*.

Num escrito autobiográfico, Ensor confessará explicitamente a sua adesão a essa experiência de cunho socialista: "Sim", dirá ele, "devotei-me à deusa vermelha das maravilhas e dos sonhos, necessidade complementar indispensável para o artista, mas delito imperdoável aos olhos de qualquer bom apóstolo distribuidor de famas burguesas."[18] Uma marca precisa das convicções políticas de Ensor nessa época encontra-se nas gravuras que ele dedicou à dramática greve dos pescadores de Ostende, de 1887, e no quadro *Os gendarmes*, inspirado no mesmo episódio. Essa posição, no entanto, não foi duradoura. Agudo, cáustico, impaciente, repelido pela hipocrisia de certas posições sentimentais e percebendo ao mesmo tempo., na lucidez do próprio espírito, a falácia de uma pregação humanitária da qual não vislumbrava uma sustentação efetiva, ele passa a adotar posições de rebeldia individual. A partir desse ponto de vista, Ensor é um dos primeiros artistas que, partindo das posições do socialismo utópico ou humanitário do século XIX, chega às posições do anarquismo intelectual: "É comum queimar aquilo que se adorou...", escreve. "Devemos ser rebeldes às comunhões! Para sermos artistas, devemos viver escondidos!... Ainda céus duros, céus desprovidos de bondade e de amor, céus fechados aos olhos de vocês, céus pobres, céus desnudos sem conforto, céus sem sorriso, céus oficiais, enfim todos os céus tornam as suas penas mais pesadas, pobres desprezados, condenados à enxada! Oprimidos sob risadas e assobios malvados, vocês não podiam acreditar na bondade dos homens, na perspicácia dos ministros, e os carrascos dos escritórios maltratavam vocês. Às vezes vocês morriam por isso, cuspindo contra as estrelas e os seus cuspes de desprezo constelavam o firmamento dos pintores de então..." Ensor coloca-se entre esses artistas, entre os quais estavam Jakob Smits e Meunier, e chama a atenção para o fato de que, justamente por causa dessa sua oposição, seu "nome foi eliminado da lista... dos inovadores amigos" pelos críticos oficiais da burguesia. Assim, acontecia em Ostende o mesmo que em Paris. "Mas não vamos acentuar", emenda Ensor, "as glaucas sensibilidades desses cefalópodes tão sujos de tinta."

---

[18] Para os escritos de Ensor, dos quais foram tiradas esta e as citações a seguir, cf. *Les éctrits de James Ensor*, Sélection, Bruxelas, 1921; e *Les écrits de James Ensor* (1928-1934), L'Art contemporain, Anvers, 1934.

Florent Fels justamente ressalta esse encerramento de Ensor numa desdenhosa solidão. Certo dia em que ele se apresentou com alguns amigos de Paris para vê-lo, ouviu o fiel servidor Auguste comunicar-lhe: "Impossível, está fazendo suas necessidades." E este não era apenas um divertido e "grosseiro" episódio de gosto flamengo.

Uma solidão crítica, desabusada, zombeteira, foi a que Ensor construiu para si dentro daquela sua casa, que ele não mais abandonará, nem mesmo durante a última guerra, ali morrendo em outubro de 1949, aos oitenta e nove anos de idade. Ele não tem a paixão de Van Gogh, que se choca com espasmo contra as circunstâncias de uma história transformada. Ensor é, se tanto, um moralista, não um pregador. Seus humores acres, mordazes, patéticos e cínicos ao mesmo tempo, tomam forma em fantasias grotescas de máscaras e de caveiras, em pantomimas de esqueletos enfeitados com plumas e trapos coloridos. Às vezes, dessas suas telas desprende-se uma amarga *vis comica*, um gosto macabro, outras vezes um espírito de grande festa popular. Eis os esqueletos infantis mascarados que querem se aquecer; eis os mascarados anões, corcundas, finos, trêmulos, ocupados em degolar, ao som da banda, outro mascarado de casaco vermelho; eis os mascarados que envolvem a morte vestida desajeitadamente de velha senhora; eis os esqueletos que disputam o enforcado; eis os mendigos, com o braseiro entre os pés, guardados por caveiras curiosas... É todo um mundo feito de alusões, de alegorias, de símbolos, um mundo de absurda comédia, uma quermesse das contradições e de absurdo, ora percorrida por uma alegria funesta, ora fixada com alucinada abstração. Com essas telas, Ensor enchia a sua voluntária solidão e contradizia o filisteísmo reinante. Dessa maneira, ele realizava a liberdade do seu espírito, aquela liberdade que não tinha encontrado no mundo. Saúde e ceticismo, confiança nos poderes libertadores da fantasia e desapiedada clareza ao olhar o próprio destino e o dos outros, consciência de um censor dos vícios privados e públicos e desenfreada natureza sentimental: este é Ensor. E seus quadros, vez por outra, são a coincidência desses opostos. Uma história, a dele, profundamente diferente da de Van Gogh, portanto, mesmo que causas históricas a determinem: de fato, a solidão que matou Van Gogh é, para Ensor, uma espécie de oxigênio trágico e hilariante.

Algo desse mundo de Ensor, ainda que menos seco, menos subversivo, pode ser encontrado em algumas poesias do amigo

Verhaeren, escritas naqueles anos, por volta de 1890. Nestes versos, por exemplo:

E a morte começou a beber com os pés perto do fogo;
Deixou Deus ir embora
Sem levantar quando ele passou;
Aqueles que a viam sentada
Comprometida julgaram ser
Sua própria alma.

Por dias e dias ainda, a Morte
semeou débitos e lutos,
Na Taberna dos Três Esquifes;
Certa manhã, ela ferrou seu cavalo de ossos,
O alforje colocou nos ombros
Para ir-se embora, pelos campos.
De vilas e de vilarejos
A ela acorreram pessoas com vinho,
Para que sede não sofresse e nem fome,
Nem tampouco parasse nas encruzilhadas;
Os mais velhos carne e pão traziam,
E as mulheres canastros e cestas
Com os frutos de suas hortas,
E as crianças mel de abelha.

A Morte caminhou durante longo tempo
Pelas terras daquela gente miserável,
Sem muito querer, sem muito pensar,
A cabeça maluca
Como uma bola.

Carregava um farrapo de manto vermelho,
Com botões de militar,
No chapéu de dois bicos prendera um penacho atravessado,
As botas tinha de cano alto;
O seu cavalo fantasma
Ia num trote muito lento
De cavalo com gota
Pelas pedras da estrada;
E seguiam as multidões, rumo a não importa onde,
O grande esqueleto amável e ébrio
Que ria de seu medo
E que, sem nenhum temor, sem horror,
Via retorcer-se na abertura da sua túnica
Um branco emaranhado de vermes que lhe sugavam o coração.[19]

---

[19] Trata-se do trecho final da poesia *Le fléau* (O flagelo) na tradução de G. Montagna. Cf. E. Verhaeren, *Poesie scelte*, Fussi, Florença, 1956, p. 93.

Todos esses temas são retomados por Ensor em suas numerosas águas-fortes, nas quais muitas vezes o sarcasmo moralista chega aos extremos, como naquele auto-retrato de 1889, onde ele representa o próprio corpo em decomposição, desenhando intacto apenas o rosto. Mas é na *Entrada de Cristo em Bruxelas*, essa grande tela pintada em 1888, que ele prodigalizou o melhor do seu abundante veio satírico-grotesco. Muitos críticos procuraram nessa obra referências precisas; entre outras coisas, houve quem dissesse que o quadro seria uma afirmação em favor do sufrágio universal. Na verdade, ele aparece como uma grande farsa, uma seqüência de bizarrices, um espetáculo de caretas, escárnios e zombarias. "*Vive la Sociale*" está escrito no alto, numa faixa que vai de um lado a outro da rua; "*Vive Jésus*" está escrito no lado direito num pequeno estandarte; "*Fanfares doctrinaires*" lê-se na insígnia da banda de música. Bufões, carolas, prostitutas, soldados, máscaras, esqueletos com a cartola de homens de sociedade, os gordos e os magros, burlescas autoridades religiosas e civis, uma multidão apinhada de rostos estranhos, deformados, fantasmagóricos, brutais, com traços de palhaços povoam essa grande tela, em meio a uma atmosfera de excitação carnavalesca, de feira e de espetáculo popular, por que o Cristo no burrico é rodeado, entre a qual ele se perde como um dos muitos personagens.

Entretanto, o que dá ao quadro uma crepitante energia satírica não é apenas esse desfile irreverente da sociedade: é, juntamente com isso e substância disso, a sua invenção pictórica, a acidez das dissonâncias cromáticas, a riqueza pura, nua, violenta, da paleta. Nesse quadro são descobertas por instinto as leis da cor que, em Paris, os artistas presumiam derivar da ciência; aqui a intuição chega ao mesmo "arbítrio" a que Van Gogh estava chegando na Provença. Sem contatos com a capital francesa, Ensor chegara às conclusões mais avançadas do impressionismo e fora até mais além delas.

Na verdade, todavia, ainda que tenha passado, de uma maneira semelhante à de Van Gogh, de um período escuro para um período claro, também como Van Gogh ele não pode se considerar um impressionista, muito menos um divisionista ou um pontilhista. "Detesto a decomposição da luz", escreveu ele. "O pontilhismo tende a matar o sentimento e a visão fresca, pessoal. Reprovo toda e qualquer forma, método ou modelo, toda medida, ou meia medida, ou ensinamento forçado. Todas as regras, todos os cânones da arte vomitam a morte..." E pouco antes afirmava: "A razão é inimiga da arte. Os artistas dominados pela razão perdem todos os sentimentos, o instinto poderoso se debilita, a inspiração torna-se pobre, o coração perde impulso. No laço da corda da razão está pendurada a enorme idiotice, ou o nariz de um pedagogo. Tenho condenado os procedimentos áridos e repugnantes dos pontilhistas já mortos para a luz e para a arte. Eles aplicam friamente e sem sentimento seus pontinhos entre linhas frias e corretas, atingindo apenas um dos aspectos da luz, a sua vibração, sem chegar a formalizá-la. O procedimento impede, portanto, a ampliação das pesquisas: arte de frio cálculo e de restrita visão."

A *Grande Jatte* de Seurat fora exposta em Bruxelas no ano de 1887, mas ao contrário de muitos outros artistas belgas, como Villy Finch ou Théo van Risselberghe, Ensor não fará suas as indicações neo-impressionistas. Anteriormente, um ano antes, haviam sido expostos alguns Monet e Renoir. Mas o problemas da luz, de uma pintura clara, chegava a Ensor de outra fonte, em grande medida da escola inglesa. Basta olhar as suas *Máscaras na praia* para perceber isso. Entrentato, o início de um impressionismo flamengo verificara-se de alguma maneira com De Braekeleer, o pintor que Van Gogh também aprendera a apreciar nos tempos de Antuérpia, entre novembro de 1885 e fevereiro de 1886. O impressionismo flamengo, porém, não renunciava à tonalidade em favor da luz, não dissociava o seu valor sacrificando-o ao luminismo. Assim procedera em suas pesquisas o próprio Ensor. Mas, na *Entrada de Cristo em Bruxelas*, toda pesquisa é submetida ao impulso criador, à inspiração mais desenfreada, à instantaneidade da transferência para a tela dos humores interiores. A própria composição obedece a esse arrebatamento. A expressão determina até o fim a forma e a cor. As regras que governam a pintura realista do século XIX são deixadas de lado uma depois da outra, assim como nessas máscaras contorcidas, carregadas de vermelhos, de azuis, de amarelos, já desapareceu a visão que inspirou os artistas na metade do século.

Não basta lembrar Brueghel ou Bosch para entrar no mundo de Ensor, se bem que, com certeza, essas referências sejam oportunas para indentificar algumas das fontes em que a sua fantasia encontrou argumentos culturais. Da mesma forma, podem-se citar outros nomes, como Jordaens, Suyder ou Fyt, para explicar certa corporeidade vulgar de algumas das suas naturezas mortas. No entanto, a visão de Ensor é algo que antes *não existia*, algo de inquietante, de demoníaco, algo, entre outras coisas, que deveria atrair o mais agitado expressionista alemão, Nolde, o qual encontrará nos mascarados da *Entrada de Cristo* a chave de muitas de suas telas.

Munch, ou do terror

A partir das coreografias de espectros e mascarados, Ensor saía em busca da natureza, em especial do mar: "O mar puro", escreverá ele em tom baudelariano, "inspirador de energia e de constância, insaciável bebedor de sóis ensangüentados." As suas marinhas, os céus altos sobre as praias baixas têm uma força que subjulgará Permeke. Mas a nota fundamental de Ensor continuará a permanecer sobretudo em sua impiedosa ironia, naquela multidão esperneante de esqueletos e de diabos, que ele enviou pelo mundo como mensageiros de um terror invisível que logo iria agarrar os homens pela garganta.

Entretanto, já o sentimento do terror batia à porta de Edvard Munch, quando, em 1885, ele desembarcava pela primeira vez em Paris. Munch tinha vinte e dois anos e sua formação se dera no âmbito do realismo naturalista de Christian Krogh e Hans Heyerbdahl. A sua orientação cultural, todavia, já estava voltada para uma posição de crítica proveniente do ambiente ibseniano, que ele freqüentara e que continuará frequêntando no Café do Grand Hôtel de Oslo; em 1902, ele executará uma litografia de Ibsen, sentado numa sala desse ponto de encontro intelectual. De Ibsen, de sua problemática, ele aprendera o ódio contra a moral convencional, contra os preconceitos burgueses e a sociedade em que eles se fundamentam. Ibsen era um irredutível campeão da liberdade indivivual contra todo tipo de mentiras oficiais, mesmo que eventualmente não soubesse dizer o que era de fato a liberdade, uma vez que não possuía uma visão social capaz de ultrapassar os limites do seu individualismo. No entanto, a polêmica de Ibsen, sobretudo no início, ou seja antes de ele desembocar num fatalismo sem saída, tinha uma força de dilaceração sem precedentes. Por isso, a sua lição não poderia deixar de frutificar. Em determinado momento de *O pato selvagem* um dos personagens afirma: "Tirem do homem médio a sua mentira vital e estarão retirando dele, ao mesmo tempo, a felicidade." E Ibsen fez exatamente isso: os seus personagens burgueses, despojados do decoro das suas hipocrisias, apareceram assim mesquinhos e repugnantes. Dessa maneira, Ibsen opunha-se à classe da qual era oriundo, rejeitava-a, condenava-a e, com ela, a sociedade que dela havia brotado. Da mesma forma que Ensor, Ibsen era um moralista solitário, não se sentia mais mergulhado em uma corrente ideal, junto com um movimento histórico que a sustentasse. A sua oposição era a de um contestador isolado. Mas, a partir desse momento, inclusive graças a seu forte exemplo, tirar fora as "mentiras" da burguesia tornou-se uma das atividades fundamentais dos intelectuais. De fato, de toda a grandeza passada, só restavam agora à burguesia alguns trechos de frases, um invólucro do qual se retirara a substância. Portanto, custasse o que custasse, era preciso arrancar até mesmo esses últimos farrapos das passadas bandeiras e desvendar toda a verdade, mesmo que essa verdade pudesse trazer horror e perturbação.

E é exatamente isso que Munch fará — e a vista da "verdade" perturbará a sua alma. Todavia, ele não chega de repente às extremas conseqüências desse pânico que o invade assim que seu olhar, rasgando o céu das "mentiras", consegue fixar a "verdade". Muitos fatos o conduzirão a isso, em especial a sua amizade por August Strindberg. O próprio Strindberg, em literatura, partira do realismo naturalista, mas seu ponto de chegada, além de Ibsen, terminará em pleno niilismo. Na época de que estamos falando, Strindberg já escrevera *Noivos*, um texto de áspera polêmica contra a instituição matrimonial. Às suas atitudes revoltosas misturam-se também preocupações de natureza socialista, mas o que norteará a sua aventura de escritor, nos anos sucessivos, será sempre o demônio de um tenebroso pessimismo moral. A crítica dos "valores" burgueses é desapiedada nele, às vezes paroxística, uma depois da outra, ele destrói as ilusões até alcançar a desilusão absoluta, pois somente a esse preço pode-se "de fato ver algo". Mas o que se pode ver? A essa pergunta um dos seus persongens responde: "A si mesmo! Mas, quando se viu a si mesmo, morre-se." [20]

Munch terá uma relação de estreita amizade com Strindberg, idéias em comum, projetos em comum; ambos até se apaixonarão pela mesma mulher, esposa de um amigo comum; e ambos chegarão, como Van Gogh, às portas da loucura.

Em sua primeira e curta estada parisiense, Munch interessa-se pelas experiências impressionistas, mas somente em sua viagem sucessiva, ocorrida no inverno de 1889, ocorre em sua pintura uma reviravolta decisiva. Ele também, assim como Van Gogh, tem um mundo poético autônomo, que utiliza da forma mais livre as novas descobertas pictóricas francesas. De fato, ele assimila determinadas indicações de Van Gogh, de Gauguin, de Toulouse-Lautrec, mas sem nenhum espírito de sujeição, misturando tais indicações a elementos de simbolismo floral e inclinando-se rapidamente para uma pintura visionária. Uma das primeiras telas que declaram a sua reviravolta é *A noite*, de 1890. Comparando essa tela com as anteriores percebe-se de imediato como Munch abandonou a visão naturalista e como, à paleta familiarizada com os problemas da luz solar na época da primeira viagem, já se tenham substituído os tons escuros, tenebrosos, das noites nórdicas ou os amarelos e os vermelhos irrequietos do pôr-do-sol.

De 1892 é o quadro *Noite na avenida Karl Johan*, o passeio dos burgueses de Oslo. Nessa tela ele retratou uma multidão de espectros, de seres desencarnados, sobre os quais transparecem lívidas cores de desolação interior: amarelos, azuis, brancos, roxos. É um quadro de forte exaltação lírica, e ainda assim profundamente diferente dos de Van Gogh: de fato, em Van Gogh persistia uma energia vitalista, uma apaixonada comunhão com a natureza, um desesperado desejo de salvação; nesse caso, a exaltação é fria e turva ao mesmo tempo, um hálito de subterrâneo recém-aberto emana dessa procissão de fantasmas. Nos mascarados de Ensor podia-se encontrar um veio sangüíneo, prepotente, um espírito zombeteiro que conservava um vigor à Ulenspiegel; aqui, o sangue ficou esbranquiçado, como que gelou nas veias.

---

[20] J. A. Strindberg, *L'incendio*, Rosa e Ballo, Milão, 1944, p. 76.

Mais carregado de desespero e de terror é *O grito*, de 1893. O quadro é famoso. Numa litografia sobre o mesmo sujeito executada dois anos mais tarde, Munch escreveu o seguinte comentário: "Ouço o grito da natureza!" A deformação da figura chegou a um limite desconhecido para a época. O homem em primeiro plano, com a boca em grito e as mãos pressionadas sobre os ouvidos para não escutar o próprio grito incontido, que é também grito da natureza, reduz-se a uma mísera aparência ondulante numa paisagem de delírio. Aqui também tudo está voltado para a expressão: desenho, cor, composição.

Mas esses conteúdos de terror fundiam-se em Munch, como em Strindberg, com atitudes polêmicas ainda mais abertas. É o caso, por exemplo, de um quadro como a *Madona*, de 1894-1895. A doce figura feminina da iconografia católica desapareceu. Em seu lugar, Munch pintou o nu de uma "mulher perdida", de uma beleza depravada pelo excesso sexual, enquadrada por uma decoração não de flores, mas de serpenteantes espermatozóides!

Essa *Madona* sacrílega, todavia, é, para Munch, uma "verdade", que ele opõe às "mentiras" moralistas de uma sociedade sem moral. Strindberg dirá: "Se nascemos sem pele nos olhos, vemos vida e homens da maneira como são... E deve-se ser um animal imundo para prosperar aqui na sujeira..."[21]

Temas de morte e temas eróticos, de um erotismo que irrompe de debaixo da crosta envernizada do puritanismo nórdico, ocupam Munch até 1909, quando a sua atividade é interrompida por uma perturbação psíquica profunda, que o leva para um sanatório em Copenhague, da qual sairá somente para se refugiar na solidão de um fiorde norueguês, onde permanecerá até a morte, em 1944. Da mesma forma como ocorreu com Ensor, sua atividade aplacar-se-á, perderá brilho e força nos anos do século XX. Na verdade, não mais era possível viver na condição de alerta em que ele vivera durante quase vinte anos. Esse período intenso o deixara vazio, o deixara sem forças, relegado para sempre, como Ensor, à solidão.

---

[21] *Ibidem*, p. 76.

Van Gogh, Ensor, Munch: três artistas, três destinos, três homens portanto, que o fio de uma história relaciona, mesmo sendo diferentes em termos de consciência, de temperamento e de ambiente de formação. Neles, com certeza entre os maiores artistas do seu tempo, as marcas da crise do século XIX se manifestaram com particular evidência e antes de ocorrer em outros: eram marcas de uma crise européia. Encerrava-se, dessa maneira, uma época e outra começava. Problemas de alcance histórico excepcional colocavam-se diante das nações e dos povos. Outras forças entravam em jogo. Os sintomas da crise, dali o pouco, ampliar-se-iam para a crise propriamente dita. Como iriam se comportar os intelectuais? Que caminho iriam trilhar os artistas? Essa é a pergunta que pairava no início do século.

3

OS MITOS DA EVASÃO

Tornar-se selvagens

A arte oficial burguesa nasce e se consolida quando a burguesia, uma vez conquistado o poder, prepara-se para defendê-lo de todo e qualquer ataque. Ou seja, nasce no momento em que a burguesia percebe "que todas as armas por ela forjadas contra o feudalismo voltavam suas pontas contra ela própria; que toda a cultura por ela gerada rebelava-se contra a sua própria civilização; que todos os deuses que havia criado a tinham renegado."[1] A arte oficial, portanto, mesmo mantendo muitas vezes uma aparência realista, só podia ser anti-realista ou pseudo-realista, uma vez que a sua função não mais era a expressão da verdade mas a ocultação dela. A arte oficial tinha, assim, apenas uma função apologética, celebrativa; cobria com um véu de agradável hipocrisia as coisas desagradáveis e tendia a prolongar a ilusão das passadas virtudes quando elas já tinham sido substituídas por vícios profundos. Ora, se depois de 1870 os produtos dessa arte oficial se difundiam descaradamente no mercado da cultura, é todavia desde os anos que se seguem a 1848 que o fenômeno adquiriu consistência. Mas, a essa manifestação da cultura oficial, os artistas mais vivos e sensíveis, aqueles que a derrota das idéias revolucionárias perturbara de uma maneira profunda, opõem-se com extrema vivacidade.

Em 1851, quando o ministro Faucher instituiu uma série de prêmios para obras teatrais "concebidas para servir ao ensinamento das classes trabalhadoras com a propaganda de idéias sadias e o espetáculo dos bons exemplos", Baudelaire protestou violentamente com um artigo intitulado *Os dramas e os romances honestos*. Ele encarava o problema com admirável clareza e acertava no alvo com uma crítica impiedosa: "Os prêmios acadêmicos", escrevia, "os prêmios de virtude, as decorações, todas essas invenções do diabo encorajam a hipocrisia e bloqueiam os impulsos espontâneos de um coração livre... Quem impedirá a dois tratantes de se juntarem para vencer o prêmio Montyon? Um simulará a miséria, o outro a caridade. Em um prêmio oficial há algo que fere o homem e a humanidade, e ofusca o pudor da virtude. Eu, por exemplo, não faria nenhuma questão de me tornar amigo de um homem que ganhou um prêmio de virtude: recearia encontrar nele um tirano implacável."[2]

---

[1] H. K. Marx, *Il diciotto brumaio*, Ed. Rinascita, Roma, 1955, p. 66.

Alguns dias depois da publicação desse artigo, em 2 de dezembro, Luís Napoleão, presidente da Nova República, concretizava o golpe de Estado que iria restabelecer o Império. A reação de Baudelaire a esse fato é indicativa de uma reação mais geral dos intelectuais. No dia 5 de março de 1852, numa carta a seu conselheiro judiciário Ancelle, prefeito de Neuilly, onde ele estava inscrito nas listas eleitorais, afirmava: "Vocês não me viram votando; é uma decisão que tomei espontaneamente. O 2 de dezembro me despolitizou. Não há mais idéias gerais. Que toda Paris seja orleanista é um fato, mas isso não me diz respeito. Se eu tivesse votado, não poderia ter voltado em ninguém mais a não ser em mim mesmo. O futuro pertence então aos homens que perderam sua posição social?"[3]

O afastamento dos melhores intelectuais das posições políticas e culturais de sua classe é um afastamento que os levará durante um longo período de tempo a viver de um protesto feito sobretudo de evasão. A polêmica contra o "burguês" já havia sido conduzida pelos primeiros românticos, mas tratava-se no mais das vezes de uma atitude, não de uma convicção radical. Agora, e de forma decisiva depois de 1870, tal atitude adquire características, em numerosos casos, de razões cada vez mais específicas e ressentidas. A rejeição do "mundo burguês" torna-se um fato concreto, a rejeição de uma sociedade, de um costume, de uma moral, de uma maneira de viver. Baudelaire, em seu *Voyage*, composto em 1859, invoca a Morte para que o leve embora para um lugar onde haja algo diferente da tediosa vulgaridade do presente:

---

[2] Cf. P. Pia, *Baudelaire*, Editions du Seuil, Paris, 1958, pp. 121-122. Com mais insolência, com uma linguagem provocadora, que depois se tornará típica de muita vanguarda, Baudelaire escreveu: "Todos os imbecis da Burguesia que pronunciam sem cessar as palavras imoral, imoralidade, moralidade da arte e outras besteiras me lembram Louise Villedieu, prostituta de cinco francos, que ao me acompanhar ao Louvre, onde ela nunca estivera antes, começou a ficar vermelha, a cobrir o rosto e, puxando a todo instante a minha manga, me perguntava, na frente das estátuas e dos quadros imortais, por que era permitido expor publicamente tais indecências!"

[3] *Ibidem*, p. 79.

> Ó Morte, velho comandante, está na hora! Icemos a âncora!
> Este país nos entedia, ó Morte! Soltemos as velas!
> Se o céu e o mar estão negros como a mais negra tinta,
> Nossos corações que você conhece estão cheios de luz!
>
> Derrama neles o teu veneno para que nos dê conforto!
> Nós queremos, a tal ponto este fogo nos queima o cérebro,
> Afundar no abismo, Inferno ou Céu, não importa.
> Afundar no Desconhecido para encontrar algo de novo!

A fuga da civilização é, portanto, uma fuga individual, uma solução individual, porque a essa altura não há mais "idéias gerais". O próprio Leconte de Lisle, no prefácio à primeira edição dos seus *Poèmes antigues*, publicados em 1852, afirmara um conceito análogo: "A poesia realizada na arte nunca mais parirá ações heróicas, não mais inspirará virtudes sociais, pois a língua sagrada, reduzida, como em toda época de decadência literária, a não exprimir outra coisa a não ser mesquinhas impressões gerais... não é mais capaz de ensinar ao homem." Entretanto, aquilo que naqueles anos era um despontar lírico dos sentimentos ou uma amarga constatação tornar-se-á, nos momentos mais agudos da crise, decisão real, gesto, ação. A poética da evasão transformar-se-á com certa freqüência em *prática* da evasão.

O caso de Rimbaud é o mais típico: a renúncia à poesia aos dezenove anos, a obstinada tentativa de se embrutecer para voltar a viver na sociedade, encouraçado contra as suas ofensas — "Voltarei com membros de ferro, com a pele escura, com olhos furiosos; pela máscara que terei, julgar-me-ão de uma raça forte. Terei ouro, serei preguiçoso e brutal... Participarei dos negócios políticos. Salvo." —, sua fuga para a África, cada gesto dele revelam em cheio o sentido das suas palavras: "Eu sou aquele que sofre, aquele que se rebelou." E a sua revolta foi completa. Ele quis arrancar de si mesmo o cristianismo e as leis "morais" que governam a sociedade em que não tem vontade de viver: "Padres, professores, mestres, vocês estão enganados entregando-me nas mãos da justiça. Eu nunca fui cristão: eu sou da raça que cantava durante o suplício; eu não entendo as leis; eu não tenho senso moral; eu sou um bruto."

Tornar-se *selvagens*: eis, portanto, uma das maneiras para evadir-se de uma sociedade que se tornou insuportável. É o que Paul Gauguin também tentou fazer, dando à sua iniciativa um caráter que poderíamos dizer exemplar. O mito do selvagem, especialmente na cultura francesa, não era na verdade novo. Todo o século XVIII está impregnado dele. No iluminismo, o conceito de selvagem era um conceito ativo, voltado contra as injunções da sociedade feudal, contra os preconceitos da moral corrente, enfim, contra tudo o que tentava deformar a livre e natural espontaneidade do homem. O *homem natural* de Rousseau é a concretização do mito do bom selvagem numa ideologia política. Durante a Revolução Francesa, o Estado que Rousseau sonhava realizou-se na própria Constituição revolucionária. Em 14 de julho de 1790, no Campo de Marte, depois da proclamação dos Direitos do homem, uma deputação do gênero humano, integrada inclusive por um negro, participara da grande festa, e, quatro anos mais tarde, em 17 de fevereiro de 1794, um "selvagem", um negro de São Domingos, que já usufruía dos mesmos direitos de um parisiense, interviera na Assembléia Legislativa; e, enquanto o Presidente e os deputados o abraçavam e beijavam, ouviu-se a voz de Robespierre, estridente como sempre, pronunciar as seguintes palavras: "Presidente, na primeira fileira da tribuna do público encontra-se uma velha negra. Ela caiu em delírio, de tanta felicidade. Convido-o a ordenar aos secretários que eternizem este fato no protocolo." Pouco depois, o Presidente declarava: "Em nome da Revolução Francesa decretamos abolida a escravidão em todos os territórios da França, em todas as suas colônias, para a eternidade dos tempos."[4]

No entanto, este não é mais o espírito com que se olha para a vida dos selvagens. O mito do bom selvagem já não é um argumento a ser utilizado para modificar uma sociedade e dar-lhe um fundamento livre e natural. A sociedade aparece, desde então, irremediavelmente perdida e o mito do bom selvagem torna-se tão-somente um veículo para evadir-se dela. De *mito convergente* para a realidade social a fim de modificá-la, torna-se *mito divergente* dessa realidade para encontrar, fora dela, fora da sua brutalidade, uma felicidade incontaminada, inocente. Para uns, todavia, esse mito resolve-se somente num pitoresco exotismo, num estímulo literário, num vago desejo, como em Mallarmé: "Partirei. Embarcação que balanças a tua mastreação / iça a âncora rumo a uma natureza exótica!"[5] Para alguns outros, em uma extrema e real tentativa de salvação. Mesmo em suas contradições, esse é exatamente o caso de Gauguin. Entre outras coisas, é preciso também acrescentar que justamente depois de 1870 a França, a essa altura já bem afastada das premissas ideais da grande Revolução, estava reconstituindo seu império colonial, que se desfizera com a queda de Napoleão. A partir desse fato tem início toda uma fácil e equívoca produção artística e literária dedicada ao exotismo. No entanto, não é dessa produção "oficial" que vale a pena se ocupar.

---

[4] Cf. a esse respeito G. Cocchiara, *Il mito del buon selvaggio*, Ed. d'Anna, Messina, 1948, pp. 20-30.

[5] S. Mallarmé, *Poésies*, "Brise marine", NRF, Paris, 1913, p. 43.

Em Gauguin percebe-se uma verdadeira acrimônia para com a sociedade "criminosa, mal-organizada" e "governada pelo ouro"[6], há um autêntico desprezo em relação à "luta européia pelo dinheiro". Como Rimbaud, ele também acha que o cristianismo cometeu o erro de "abolir a confiança do homem em si mesmo e na beleza dos instintos primitivos". Na sociedade, portanto, ele se sente um deslocado, e ele próprio, antes da fuga final, tenta a solução do suicídio ingerindo arsênico. Essas razões fazem com que o exotismo de Gauguin não tenha o tom de uma simples divagação, mas se revista de um claro significado de denúncia[7].

Ele tentou essa evasão em duas direções: a primeira, rumo ao mito da espiritualidade popular, por ocasião de suas duas estadas na Bretanha; a segunda, no mito do primitivo, com as suas duas viagens para Taiti e com a última estada na ilha Dominique, no arquipélago das Marquesas, onde morreu no mês de maio de 1903.

"O senhor é parisianista", escreve ele ao amigo Schuffenecker, "eu amo a Bretanha. Ali encontro o selvagem, o primitivo". E o "primitivo", ele o descobria nas grandes crucifixões, rudes, sumárias, ingenuamente místicas, esculpidas na madeira por mãos artesãs e camponesas segundo antigos esquemas hieráticos. De toda a França, a Bretanha era com certeza a região mais elementar, mais povoada de lendas, menos atingida pela civilização; mas, na Bretanha, o isolamento ainda não era absoluto. Daí a decisão de partir para as ilhas da Oceania.

Ele pretende libertar-se daquela lepra invisível que são os preconceitos de uma moral de conveniência. Há nele um fervor místico e naturalista ao mesmo tempo. Ele está convencido de ter encontrado nas ilhas da Oceania um paraíso terrestre anterior ao pecado original. Deixar-se penetrar pela força daquela natureza significa, para ele, resgatar a própria existência, purificá-la. Vêm-lhe à mente suas leituras iluministas, o *Émile* de Rousseau, o *Voyage autour*

---

[6] Esta e as demais citações são extraídas dos seguintes textos de P. Gauguin: *Noa-Noa*, La Plume, Paris, 1900; *Avant et après*, Ed. Crès, Paris, 1903; *Lettres au peintre danois Willemsen*, Les Marges, Paris, 1918; *Lettres à Daniel de Monfreid*, Ed. Crès, Paris, 1919; *Lettres à Émile Bernard*, Ed. de la Rénovation Esthétique, Tonnerre, 1926. Cf. *Noa-Noa e altri scritti*, Bompiani, Milão, 1941, organizado por D. Morosini, e *Lettere di Gauguin*, Longanesi, Milão, 1948.

[7] A respeito desse argumento cf. A. Merlini, *Gauguin e l'esotismo*, Cedam, Pádua, 1943.

du monde de Bougainville, o *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot: "A educação de Emílio! Que problema para um monte de gente boa! É a corrente mais pesada que o homem jamais tentou quebrar. Eu mesmo, na França, não teria tido a coragem de sequer pensar a respeito. Aqui, no entanto, tudo ficou claro para mim e sei olhar para essas coisas com serenidade."

O erotismo é o meio fundamental para se chegar a esse perfeito contato com o estado natural, um erotismo que tende, porém, a tornar-se cósmico: "Aqueles diabos dos gregos, que tudo entendiam, haviam imaginado um Anteu que recupera as forças tocando a terra. A terra, esta é a nossa animalidade." Confundir-se com a natureza, eis a essa altura a intenção dele: "A civilização pouco a pouco está me deixando. Começo a pensar com simplicidade, a ter apenas um pouquinho de ódio pelo meu próximo, ou melhor, começo a amá-lo. Tenho todas as alegrias da vida livre, animal e humana. Escapo ao fictício, entro na Natureza."

A respeito da sua casa, da casa onde terminará os seus dias, escreveu em língua maori: "Te Faruru", aqui se faz amor. O amor torna-se para ele o anel mágico da reunião com o mistério que levita na vida do universo. Por esse motivo, ele mantém polêmicas vivazes contra os missionários católicos que corrompem a "inocência" dos habitantes das ilhas. Contra os missionários esculpe tabuinhas obscenas, que se diverte a mostrar aos selvagens. Mas não se limita a isso: chega a barrar a entrada das crianças maores na escola missionária, gritando: "Vocês não têm nenhuma necessidade de escola; a escola é a Natureza."

Enfim, ele quer defender os selvagens da "civilização", procura convencê-los a não pagar os impostos e, quando percebe que os guardas, com o tácito consenso das autoridades, atuam como traficantes de escravos, enfrenta um processo e a prisão para protegê-los.

A evasão de Gauguin tem, assim, uma causa e um objetivo. Seu sangue impetuoso, seu temperamento violento também contribuirão para dar um cunho amargo à sua vida; tudo isso, porém, não basta para compreender o sentido do drama que ele vive. A verdade é que não pode haver evasão. Maurice Malingue diz que Gauguin "morreu de fome e de desespero". No fim, o Éden revelara-se portanto um inferno. Todavia, o que fica claro e fora de discussão é sua obstinada tentativa de superar na vida e na arte a alienação do homem da forma como ela viera se verificando já na involução da sociedade agora livre das suas premissas revolucionárias. A experiência de Gauguin será a experiência de muitos outros artistas que buscavam confusamente uma maneira de vencer o progressivo empobrecimento dos valores humanos, dos próprios valores espirituais, para salvaguardar a sua integridade ameaçada por uma dilacerante realidade. Quantas fugas em busca de uma pureza, de uma virgindade, de um estado de graça! E quantos retornos amargos, desolados, quantas derrotas!

Na trilha de Gauguin, Kandinsky irá para o Norte da África; Nolde, para os mares do Sul e o Japão; Pechstein, para as ilhas Palau, a China e a Índia; Segall, para o Brasil; Klee e Macke, para a Tunísia; Barlach, para entre os miseráveis da Rússia meridional. Outros escolherão ainda o suicídio como solução: Kirchner, Lehmbruck... Mas o próprio retiro de Fattori para a região da Maremma, na Toscana, não seria uma tentativa de evasão na pureza da natura? Seus pastores não eram um pouco a tradução provinciana dos maoris de Gauguin? E, claro, não só os pintores empreendem essa fuga da civilização já definitivamente comprometida a seus olhos. Os escritores, os poetas também: ainda em 1924, Éluard tenta a mesma rota de Gauguin para o Taiti. E não há um significado análogo, um significado semelhante ao de Rimbaud, na vida que Dino Campana leva de gaúcho, de carvoeiro, mineiro, policial, de cigano, ao acompanhar uma tribo de *bossiakis* russos, de saltimbanco, de gerente de um tiro ao alvo, de vagabundo de todo lugar, antes de terminar seus dias no manicômio de Castel Pulci?

Nesses artistas, portanto, os mitos do selvagem e do primitivo fazem parte de uma busca insistente para encontrar a si mesmos, a sua felicidade, a sua natureza de homens, longe da hipocrisia, das convenções, das corrupções. Houve época em que, no fervor de uma história revolucionária, havia sido possível esperar *changer la vie*, como dizia Rimbaud; agora, desfeitas aquelas esperanças, era preciso encontrar *em outra parte* uma condição que não fora possível criar dentro das fronteiras da Europa. Nessa situação até mesmo o mais angustiado grito de Rimbaud encontra explicação: "A verdadeira vida está ausente. Nós não estamos no mundo." E, quando essa *operação* também resultar vã, só restará tentar outros caminhos e procurar a liberdade no sonho ou no silêncio do próprio eu interior ou em soluções metafísicas.

Vanguarda e decadentismo

Portanto, origina-se dessa situação grande parte da vanguarda artística européia: abandonando o terreno da sua classe e não encontrando outro onde transplantar suas raízes, os artistas da vanguarda transformam-se em *déracinés*. Todavia, seria um erro confundir esses artistas, num julgamento apressado, com o decadentismo puro e simples. Claro, não poucas experiências do vanguardismo coincidem seriamente com as do decadentismo e dele fazem parte, mas existe uma alma revolucionária da vanguarda (que é, afinal, sua alma verdadeira) que não pode de maneira alguma liquidar com tamanha superficialidade. A existência desta alma revolucionária aparecerá de forma evidente toda vez que um verdadeiro artista de vanguarda encontrar com suas próprias raízes um terreno histórico novamente propício, ou seja, capaz de proporcionar renovada confiança no fato de que a única salvação não está na evasão, mas na presença ativa dentro da realidade.

No decadentismo, ao contrário, há sobretudo uma posição de aquiescência; percebe-se a falta daquele vivo senso específico da ruptura histórica que se determinou; há um esgotamento espiritual mais do que uma insurgência. Em geral, o decadentismo leva às extremas conseqüências o espírito antiiluminista de tantos expoentes do romantismo, aquele espírito que já havia sido de reação ao processo revolucionário em andamento. Assim, pois, se é possível encontrar no decadentismo elementos polêmicos antiburgueses, esses elementos costumam levar de volta à nostalgia de um estado pré-revolucionário, à admiração por uma civilização desaparecida ou em vias de desaparecer e, portanto, à alegria macabra por aquilo que revela em si os sinais fatais da morte. Se a oposição às duras contradições da sociedade burguesa por parte de um homem de vanguarda colore-se com freqüência de socialismo, assim não se dá com a oposição do decadente. Se, por acaso, ele sai do estado de inquieta degustação da morte, é quase sempre para voltar-se para os mitos mais exasperados do nacionalismo. Basta lembrar Barrès e D'Annunzio.

Para melhor apreender essa diferença, basta confrontar, não digamos com Van Gogh, mas com Gauguin, um artista como Gustave Moreau. A "matéria" que Moreau trata em suas telas é muito semelhante à que Delacroix tratava em numerosas obras: exotismo, volúpia, morte. Porém, onde o romantismo de Delacroix, com seu ímpeto, exaltava essa "matéria" nela infundindo uma paixão dramática, o decadentismo de Moreau a esfriava numa cerebral lascívia[8]. Ele não percebia nenhum estímulo para romper os cânones formais da tradição. Bastavam para ele os mestres do passado, que lhe davam "todos" os conselhos para não fazer uma "arte pobre". Os temas do romantismo esgotavam-se, assim, em seus quadros, numa espécie de sonambulismo estático e mórbido, que exclui de si a turbulência das paixões e qualquer outra suspeita de vida "natural".

---

[8] Cf. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Einaudi, Turim, 1942, pp. 303-319.

O senso da arte de Moreau foi amplamente ilustrado por Huysmans naquele texto que, com razão, se pretendeu considerar como a bíblia do decadentismo: *Às avessas*. Nas páginas de Huysmans não apenas ilumina-se o significado dos quadros de Moreau, mas pontualiza-se todo o clima do decadentismo, com as suas predileções e irritações.

O sucesso de Moreau devia-se ao Salão de 1876. Huysmans imagina que o protagonista de *Às avessas*, Des Esseintes, adquiriu duas obras de Moreau e passa diante delas longas horas de contemplação. Sobretudo diante de *Salomé*, que Huysmans descreve da seguinte forma: "Surgia um trono semelhante ao altar maior de uma catedral, sob incontáveis arcos brotando de colunas robustas como pilares românicos, esmaltadas com tijolinhos policromos, encrustadas de mosaicos, decoradas com lápis-lazúli e sardônia, num palácio parecido com uma basílica, em uma arquitetura ao mesmo tempo muçulmana e bizantina. No centro do tabernáculo, que dominava o altar precedido por degraus em semicírculo, estava sentado o patriarca Herodes, com uma tiara na cabeça, as pernas unidas, as mãos nos joelhos... Em torno dessa estátua imóvel, fixada numa pose hierática típica de divindade hindu, ardiam perfumes, elevando nuvens de vapores, perpassados como que por olhos fosforescentes de felinos, pelo fogo das gemas encaixadas nas paredes do trono. Em meio ao cheiro perverso dos perfumes, na atmosfera superaquecida daquela igreja, Salomé, com o braço esquerdo estendido num gesto de comando, o braço direito dobrado, segurando na altura do rosto uma grande flor de lótus, avança lentamente nas pontas do pés, aos acordes de uma cítara, cujas cordas são tangidas por uma mulher toda encolhida. Com o semblante absorto, solene, quase augusto, ela começa a lúbrica dança que deve despertar os sentidos adormecidos do velho Herodes; seus seios balançam e, em contato com os colares agitados, os mamilos despontam; por sobre o suor incipiente da pele, os diamantes aderentes cintilam; os braceletes, os cintos, os anéis reluzem; sobre a roupa triunfal, trançada com pérolas, bordada em prata, laminada em ouro, a couraça das ourivesarias de que cada malha é uma gema, entra em combustão, tece serpentes de fogo, faz formigar sobre a carne opaca, sobre a pele rosa-champanhe, como que esplêndidos insetos com seus élitros cintilantes, estriados de carmim, pontilhados de amarelo-aurora, jaspeados de azul-aço, tigrados de verde-pavão. Concentrada, os olhos fixos, como uma sonâmbula, ela não vê nem o tetrarca que brame, nem sua mãe, nem a feroz Herodíades, que a vigia, nem o hermafrodita e o eunuco que está, sabre à mão, aos pés do trono, uma figura terrível semioculta por véus até as bochechas, cujo mamilo de castrado pende como uma garrafa por sobre a túnica variegada de alaranjado... Na obra de Moreau, Des Esseints via afinal realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha com a qual havia sonhado. Não era mais a dançarina que arranca de um velho, com um corrupto rebolado, um grito de desejo e de alegria; que quebra a energia, enfraquece a vontade de um rei com um balançar de seios, um vibrar de ventre, um arrepio de coxa; tornava-se de alguma maneira a divindade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza amaldiçoada, escolhida dentre todas pela Catalepsia que lhe enrijecia as carnes e endurecia os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, que envenenava, como a Helena grega, tudo aquilo de que se aproximava, tudo aquilo que via, tudo aquilo que tocava."[9]

Como se vê, essa visão permeada de cruel libido, de neurose sexual, de heretismo mental está bem longe de Gauguin. De fato, onde o exotismo de Gauguin encerra um impulso vital e se anima numa atitude contestatária, o de Moreau é tão-somente fruto de híbridas misturas, de gostos sacrílegos, de contaminações dignas de missa negra[10]. Nada porém da verdadeira problemática, surgida da ruptura da unidade do século XIX, atinge os artistas como Moraeu: neles há apenas um processo de fosforescente decomposição daquilo que, a essa altura, há muito deixou de existir.

Mesmo um artista como Odilon Redon se enquadra, ao menos por uma parte da sua produção e ainda que com agudezas susceptíveis de impulsos interessantes, no âmbito do decadentismo. Segundo Huysmans, os desenhos de Redon "estavam fora de tudo; em sua maior parte saltavam além dos limites de pintura, inauguravam uma fantástica especialíssima, uma fantástica de doença e de delírio... evocavam na memória... lembranças de febre tifóide, lembranças que ainda assim ficaram das noites ardentes, das medonhas visões da infância"[11]. Delacroix, Dürer, Rembrandt, Goya eram os seus mestres. Nele, porém, uma técnica consumada, uma fantasia alucinada e monstruosa, dominada por uma lógica abstrata, por uma inteligência rigorosa do absurdo, davam vida a imagens de praias tropicais, invadidas por vegetações vorazes; a plantas desérticas, áridas, lunares; a montanhas revolvidas de lava; a paisagens, enfim, de misteriosos terrores; ou, então, a figuras humanas vivendo em dimensões físicas e psicológicas deformadas, em ambíguas vicissitudes espirituais.

---

[9] J. K. Huysmans, *A rebours*, Etienne Fasquelle, Paris, pp. 71-76. Tradução italiana de U. Dèttore, Rizzoli, Milão, 1953, pp. 81-86.

[10] Contra essa interpretação de Moreau, dada por Huysmans, reagiram Ary Renan e alguns outros críticos; entretanto, a interpretação de Renan acaba, em sua substância, por não diferir da de Huysmans. De fato, para Renan, o que Moreau pediu ao texto evangélico, pintando Salomé, é "ainda um monstro feminino, cuja força reside em sua beleza carnal, na prática de artifícios malditos, na malignidade espontânea ou sugerida". "A siríaca Salomé", continua Renan, "torna-se, assim, pelo desejo que ela concebeu ou pela vingança que ela serve, a encarnação de uma harmoniosa e inebriante energia do Mal, a artífice de um daqueles delitos desmedidos que a arte deve magnificar." De resto, o próprio Moreau não interpretava de maneira diferente as suas obras. De seu quadro *Chimère*, por exemplo, escrevia: "Esta ilha dos sonhos fantásticos encerra todas as formas da paixão, da fantasia, do capricho da mulher. A Mulher, em sua essência primeira, é o ser inconsciente, louco, do incognoscível, do mistério, escrava do mal sob a forma da sedução perversa e diabólica. Sonhos de crianças, sonhos dos sentidos, sonhos monstruosos, sonhos melancólicos, sonhos que transportam o espírito e a alma para o vazio dos espaços, para o mistério da sombra, tudo deve sentir a influência dos sete pecados capitais e tudo se encontra, nessa grávida de Satanás, no círculo dos vícios e dos ardores culpados... Ao longe, a Cidade morta, das paixões adormecidas; Cidade da Idade Média, áspera e silenciosa..." Esse trecho é citado por R. de Montesquiou em seu ensaio *Altesses Sérénissimes*, "Le lapidaire", Juven, Paris, 1907, p. 7 Cf. também M. Praz, *op. cit.*, p. 310.

Essas breves indicações, talvez, já possam fornecer uma primeira idéia do decadentismo. Acrescente-se, porém, que o fenômeno tem amplitude européia e que os nomes a serem sugeridos são bastante numerosos, quer de letrados, quer de artistas: de poetas como Stefan George na Alemanha, Swinburne e Wilde na Inglaterra, Sologub e Zinaida Gippius na Rússia; de pintores como Félicien Rops aos pré-rafaelitas Rossetti, Hughes, Millais. Os elementos sobre os quais se baseia a sua poética são sempre os mesmos: espiritualismo, misticismo erótico, simbolismo, crueldade, rejeição romântica da chata "normalidade" burguesa. Um mundo de flores venenosas, de lívidos mofos, de manequins de cera, de espectros sulfúreos, de mitos orientais, de pálidos, ambíguos, extenuados amantes dominava os versos e as telas desses fiéis oficiantes da perdição decadentista.

D'Annunzio e Sartorio representam algo parecido na Itália. O poeta da região de Abruzzi e o pintor romano conheceram-se no ambiente das *Cronache Bizantine* de Sommaruga. São os anos em que D'Annunzio escreve *Isaotta Guttadàuro* e o *Poema paradisiaco*, os anos do *Trionfo della morte* e do *Innocente*. Tudo o que o decadentismo francês e inglês produziram, é retomado e amplificado por D'Annunzio nas suas poesias, nos seus romances, nas suas obras teatrais. Em 1886, Sartorio ilustra a *Isaotta Guttadàuro* e alguns anos mais tarde pinta as suas telas mais importantes: *La Gorgone e gli eroi* e *Diana d'Efeso e gli schiavi*, este último quadro inspirado por uma obra de Moreau. Eclético, elegante, frígido, Satorio misturava academicamente o pré-rafaelismo, o classicismo alexandrino, o simbolismo. Em pouco tempo, tornou-se um pintor oficial, inigualável em ornamentar com idealismo literário as damas da aristocracia romana. O novo Estado itálico, nascido do Risorgimento, que esquecia Fattori, encomendou-lhe inclusive o friso do Parlamento, que ele concluiu em novecentos e trinta dias, executando duzentas e setenta e cinco figuras de homens e de animais sobre quatrocentos metros de tela. Depois disso, tornou-se também deputado e ainda teve tempo, em 1928, de fazer o retrato de Benito Mussolini a cavalo[12].

---

[11] J. K. Huysmans, *op. cit.*, p. 82.

Na Itália, há um grande número de artistas que bebem na fonte do decadentismo; trata-se, entretanto, de artistas já esquecidos, como Giacomo Grosso, cujo *Supremo convegno* provocou tantos comentários na Primeira Bienal de Veneza, de 1895. No entanto, em geral, trata-se apenas de diletantes do decadentismo. Mais rico em motivos, ainda que parodísticos, é, ao contrário, o caso de um poeta, Marinetti. O pai do futurismo brota, de fato, diretamente dos lívidos flancos do decadentismo francês, tão alardeadamente aliado à idéia do super-homem nietzschiano. Deve-se sublinhar esse aspecto devido à avaliação que deverá ser feita, no momento oportuno, desse movimento artístico italiano.

Já em seu poema *La conquête des étoiles*, de 1902, Marinetti deixa transparecer essa sua origem simbolista-decadente; contudo, essa filiação se manifesta com nitidez ainda maior em seu segundo poema, *Destruction*, escrito dois anos mais tarde. Até mesmo o mar, nesse poema, transforma-se em fêmea fatal, fria, lasciva, protótipo da mulher criada pelo decadentismo:

> Mar! Cortesã sublime!
> Quem então em tua borrascosa alcova
> hospedarás esta noite?
> Quem virá acariciar as ameaçadoras espirais
> do teu corpo de serpente? Quem virá
> morder até sangrar,
> num estertor de morte,
> os teus mamilos de pontas de fogo
> que se lançam contra Deus, nas tempestades?[13]

---

[12] Pode ser interessante, para melhor definir a atitude "histórica" de Sartorio, ver as respostas que ele deu em 1893 a Gustavo Macchi, um jornalista que desenvolveu uma pesquisa entre os intelectuais italianos para conhecer a orientação deles no que se referia ao socialismo. As respostas foram de 193 literatos, homens de ciência, artistas. Dentre as respostas apenas trinta foram negativas. Eis a de Sartorio à primeira pergunta ("Que atitude o senhor assume diante do socialismo?"): "Adversa"; e eis a resposta à terceira pergunta ("Admitindo-se a aplicação prática do socialismo, a que ele conduzirá?"): "Acredito que seria a última ruína da humanidade." Cf. *Il socialismo giudicato*, Aliprandi, Milão, 1893, p. 100.

[13] O texto que damos aqui é a tradução de Decio Cinti, tradutor oficial de Marinetti, que, no começo da sua carreira, escreveu em francês muitas das suas obras: F. T. Marinetti, *Distruzione*, Sonzogno, Milão, 1920, p. 41. A tradução já havia sido publicada em 1911 na Edizione futuriste di *Poesia*, Milão.

Poder-se-ia juntar a este um singular e divertido florilégio de citações folheando este poema de Marinetti:

> Oh! lúgubre, lúgubre coito
> de um desejo sobre-humano,
> tomado pelo tenebroso delírio das minhas mãos,
> diante do ídolo que se desfaz,
> defumado!...
> Lentas vagabundagens das minhas mãos fascinadas,
> que se arrastam rumo ao cachimbo que adormece...
> Ó dispensadora do êxtase pródiga de olvido!
> Lentas tragadas... O cachimbo, entre meus dedos, parecia
> um estranho e minúsculo membro viril ossificado!...
> Assim, um tempo, meu amor, sobre a tua carne cansada,
> procurei olvido nas vulcânicas
> profundezas da luxúria, quebrando
> o orgulho do pensamento em mil maldosas manias
> e curvando as costas, como um escravo,
> sob o flagelo da Morte!...

Entretanto, o decadentismo marinettiano atinge o seu paroxismo em *Mafarka il futurista*. Nesse livro que, por alguns aspectos, pode ser considerado a caricatura do romance *Salammbô,* de Flaubert, o gosto pela atrocidade torna-se grotesca ostentação, o erotismo um palavrório desenfreado e a África um bazar maneirista. Todo o armamento do decadentismo é utilizado sem limites, desmedidamente, com frenética e artificial gesticulação. Alguns capítulos ficaram famosos por causa do processo por ultraje ao pudor instituído, em 1910, contra a tradução do texto francês[14].

Não vale a pena citar as páginas incriminadas na ocasião, mas pode ser útil à nossa argumentação reler um trecho em que Magamal, irmão de Mafarka, se transforma em um monstro libidinoso: "Mas onde estava então Marabelli, a jovem noiva de Magamal? Mafarka avançou na escuridão do quarto nupcial... Escorregou numa espécie de líquido viscoso e não compreendeu. Mas um cheiro quente e doce de sêmen humano e de putrefação subiu-lhe às narinas, e seus olhos, acostumando-se pouco a pouco à penumbra, vislumbraram os pedaços de um cadáver feminino, espalhados por toda parte, ao seu redor, sinistramente, como um flagelo... A cama estava toda borrada com uma espécie de lama escarlate e parecia desmontada por uma luta diabólica. Entre os travesseiros ensopados de sangue, percebiam-se tufos de cabelos, vértebras e ossos que pareciam ter sido mastigados pelos dentes de um tigre enlouquecido. E Mafarka, com o coração oscilante, e como que em sonho, fixou durante longo tempo aqueles restos miseráveis, de onde transparecia um negro cheiro de luxúria. Nada mais, nada mais restava da divina Marabelli-Ciarciar!... Mas uma grande mancha escura atraiu seus olhos cheios de horror. Lá em cima, sob o arco, percebia-se uma estranha forma agachada, grudada no capitel de uma coluna: um monstro escuro que parecia ao mesmo tempo um caracol gigantesto e um colossal pássaro noturno. Entretanto, aquele monstro tinha as contorções de um gorila dependurado de um galho com o corpo retraído e com a cabeça afundada entre os ombros... Mafarka reconheceu de imediato, sobre o capitel, o corpo encolhido de Magamal."

---

[14] O romance de Marinetti foi publicado na França naquele mesmo ano. A tradução, sempre de Cinti, foi publicada pela Edizione de *Poesia.*

Este romance de Marinetti foi publicado um ano depois do aparecimento do primeiro *Manifesto futurista*.

No *Mafarka*, portanto, Marinetti não podia trair o movimento ao qual havia dado vida. Por essa razão, ele precisou introduzir no desenvolvimento da sua narrativa uma significativa invenção: Mafarka, o rei negro torna-se a certa altura um "construtor de pássaros mecânicos", ou seja, de aviões, e num deles levanta vôo, desaparece no céu! O gênio de Marinetti não se detinha diante de nenhum obstáculo. Desta maneira, assistimos à motorização do decadentismo, numa página reveladora: "Eu construo e dou à luz o meu filho, pássaro invencível e gigantesco, que tem grandes asas flexíveis feitas para abraçar as estrelas!... Trabalho nele com meu cinzel durante a noite, sob a claridade das estrelas!... De dia, cubro-o com peles de tigre, para que os operários não o emporcalhem com seus olhares brutais!... Os ferreiros de Milmillah constroem, dirigidos por mim, uma enorme gaiola de ferro e de carvalho que deve defender meu filho contra a violência do vento. São dois mil, arrancados a chicotadas para fora dos vilarejos, e subjugados pela minha voz... Enquanto isso, os tecelões de Lagahourso preparam o tecido robusto e leve que revestirá as grandes asas palmadas do meu filho. Trata-se de um pano indestrutível, tecido com fibras de palmeira e que se colore, à luz do sol, com os tons mais diversos do ouro, da ferrugem e do sangue."

Assim, Marinetti, depois da fuga no exotismo, enquadrava-se de novo na ordem da burguesia industrial da Lombardia montado no pássaro mecânico de Mafarka. A sua "estética da máquina" será feita, em grande parte, com as asas desse velívolo decadente; os seus gritos belicistas, as suas frases patrióticas e pela entrada da Itália na guerra serão compostas com os períodos do seu romance africano.

Primitivismo e negrismo

Assim, de natureza bem diferente eram o exotismo de Gauguin, o protesto de Van Gogh, o moralismo cáustico e alucinado de Ensor, a revolta do próprio Munch. A posição desses artistas estava longe tanto do decadentismo macerado de ungüentos e de vícios mentais de um Moreau, como do decadentismo eufórico de um Marinetti. Ou seja, era uma posição e rebelião crítica para com uma sociedade historicamente constituída, rebelião individual o quanto se queira, mas não em nome de uma pura negação nostálgica de épocas passadas e muito menos em apoio à situação atual.

O exotismo desses artistas, dos pintores e dos escultores de vanguarda, surgia portanto, no fundo, de uma repulsa ativa. Nos primeiros anos do século, tal repulsa tornou-se cada vez mais radical, envolvendo na rejeição inclusive muitos daqueles aspectos culturais que a história anterior havia criado até mesmo frutuosamente. Chega-se inclusive a repelir, nas artes, a grande herança figurativa da Europa ocidental. Nessa atitude polêmica, ligada a condições históricas específicas, e não a outras coisas, enraizam-se as buscas poéticas da verdadeira vanguarda, a aspiração a um estado de pureza, o desejo de encontrar uma linguagem virgem, fora da tradição, a essa altura já contaminada e transformada em baixo patrimônio da arte oficial. Quando Rimbaud escrevia: "Eu julgava ridículas as celebridades da pintura e da poesia moderna; amava as pinturas idiotas, os ornatos das portas internas, os cenários e as telas dos saltimbancos, as insígnias e as ilustrações populares; agradava-me a literatura fora de moda, o latim de igreja, os livros eróticos sem ortografia; os romances dos nossos avós, os contos de fadas, os livrinhos para crianças e os velhos libretos de ópera, os refrões sem graça e os ritmos ingênuos"; quando escrevia essas palavras, Rimbaud já estava imerso em tal exigência surgida das circunstâncias reais de uma situação. Talvez essa confissão de Rimbaud tenha sido a primeira formulação de uma poética que fez a fortuna dos pintores e dos escultores ditos primitivos ou ingênuos, esses artistas-empregados, marinheiros, barbeiros, porteiros, merceeiros, pedreiros, vinhateiros, camponeses, guardas municipais, que pintavam por deleite e com inocência de coração toda vez que conseguiam roubar algumas horas à sua lide ordinária.

Portanto, essa indicação também vem da França e se estenderá com o tempo a toda a Europa. Na verdade, sempre houve artistas ingênuos e primitivos, ou pintores de domingo; mas, como observa corretamente Anatole Jakovsky[15], antes da abolição das corporações, se alguém sentia alguma inclinação pela pintura, acabava ingressando em alguma "oficina" de artista e, através de um tirocínio obrigatório, deixava de ser um pintor ingênuo em potencial para tornar-se um profissional da pintura. Por isso, observa-se uma multiplicação do número de artistas ingênuos no século XIX e no início do século XX. De fato, a época burguesa-liberal não mais oferecia as possibilidades do passado. Estamos já na época dos artistas individuais; a "oficina", as "corporações" acabaram. Somente quem podia usufruir de meios ou de determinados apoios conseguia agora tornar-se pintor. Assim, quem tinha o instinto, mas não os meios, começou a pintar embora fazendo ao mesmo tempo algum outro trabalho. Esse é o motivo pelo qual, de tão raros nos séculos precedentes, os pintores ingênuos se tornaram tão numerosos a partir do século XIX.

---

[15] A. Jakovsky, *Les peintres naïfs*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1956, p. 15.

Entretanto, não fossem as razões que já mencionamos, isso ainda não explicaria a inesperada fortuna que os pintores ingênuos tiveram somente a partir dos primeiros anos do século XX.

O cândido mundo de Rousseau era aquele oásis de paz viva e serena que Gauguin inutilmente fora procurar nas ilhas Marquesas, um oásis que Rousseau encontrara por graça espontânea, ignorando a tocante problemática surgida das bruscas contradições da história. Nítido, perfeito, matizado, seguro e sereno, o mundo poético de Rousseau emanava das telas de um encanto mágico, oferecia uma visão de frescor, de liberdade espiritual, representava a evasão numa fábula humana, num reino sem dissídios, sem monstros, sem violências. Eis porque Rousseau teve sorte.

Seus modos figurativos são livres e soltos, seguem uma fantasia sem preconceitos, são tudo aquilo que a arte oficial não era: sinceridade, pureza, instantaneidade. A admiração pelos seus quadros é, portanto, maior ainda em função da luta desde então aberta e violenta que se desencadeara contra toda academia, contra toda forma tradicional. De tal sorte que Rousseau se torna um símbolo dessa luta e abre a porta da história da arte para todos os seus co-irmãos primitivos, para aqueles que o precedem e para aqueles que o seguem; para André Bauchant, Émile Blondel, Camille Bombois, Louis Déchelette, Gertrude O'Brady, para o nosso Metelli... Mesmo caso de Utrillo encontra aqui, sob alguns aspectos, uma explicação.

Entretanto, foi-se muito além no caminho do reconhecimento da pintura ingênua, atingiu-se a avaliação hiperbólica do desenho infantil e da atividade gráfica dos alienados: resultado extremo da poética da evasão. Para muitos artistas, numerosos indícios figurativos desse gênero constituíram desde os primeiros anos do século uma fonte ilimitada de sugestões. Será suficiente citar aqui os nomes de Klee e Miró. Tudo o que poderia ajudar os artistas a se afastarem das regras de uma cultura comprometida a seus olhos era por eles acolhido e utilizado. Os verdes paraísos infantis dos quais Baudelaire falara transformaram-se assim num outro asilo, num outro refúgio.

Um interesse não diferente e pelos mesmos motivos manifestou-se em relação à arte arcaica, particularmente no que diz respeito à escultura arcaica. As descobertas que vinham sendo feitas naqueles anos com uma intensa atividade de escavações traziam à luz tesouros de obras primitivas que subjugavam com a sua novidade expressiva os artistas. Tudo o que era "bárbaro", tudo o que não era Grécia clássica, ou Renascença, ou tradição a ela relacionada atraía com uma insólita violência. O modo como os artistas se voltavam para o arcaico, o bárbaro, o folclore camponês, as civilizações pré-clássicas, nem sempre era igual e nem sempre propiciava os mesmos resultados, porém, mais uma vez, baseava-se no denominador comum da oposição à arte oficial, ou no impulso da evasão.

Nesse sentido, não há dúvida, a maior influência sobre os artistas europeus foi exercida pela escultura negra.

Tomando como base o que conta Francis Carco[16], Vlaminck teria "descoberto" num bistrô de Bougival, por volta de 1907, uma escultura negra. Ele levou a estátua para o estúdio de Derain, na época seu inseparável companheiro, colocou-a num cavalete, contemplou-a e disse:

— É quase tão linda como a Vênus de Milo!

— Não, é tão linda quanto! — respondeu Derain.

Não conseguindo chegar a um acordo, os dois amigos foram perguntar a Picasso o que ele achava. Picasso, por sua vez, examinou a escultura, ouviu a opinião de Vlaminck e de Derain, e por fim sentenciou:

— Vocês dois estão enganados: é muito mais bonita!

Segundo outros historiadores da arte moderna, o verdadeiro "descobridor" teria sido Matisse, que, naquele mesmo ano, tendo adquirido na loja de Heyman, na Rue des Rennes, um fetiche africano, chamou antes de todos a atenção dos artistas para a arte negra[17].

---

[16] F. Carco, *De Montmartre au Quartier Latin*, Albin Michel, Paris, 1927, p. 36.

[17] Cf. M. Rousseau, *L'art océanien*, Apam, Paris, 1951, p. 124.

Não se faziam, na época, muitas distinções. Chamava-se "arte negra" não apenas a escultura africana como a dos povos da Oceania, especialmente da Polinésia, de onde, com alguma freqüência, os mercadores coloniais franceses traziam algumas peças em sua viagem de volta à pátria. Somente numa segunda fase começou-se a estabelecer uma diferença de origem e a detectar uma diferença de caráter entre as obras das diversas raças, regiões e tribos. O que mais importava naqueles anos era algo bem diferente. Era o fascínio por uma visão nova, reflexo de uma alma coletiva livre de todo e qualquer vínculo de escravidão civil. Não por acaso, portanto, Vlaminck, Matisse ou outros tinham "descoberto" a arte negra. A descoberta correspondia à exigência geral dos artistas de vanguarda, uma vez que em tal exigência se refletiam todas as razões da revolta contra a cultura, os cânones, as convenções vigentes. Apollinaire cantava em *Zone*:

> Você caminha rumo a Auteuil, você quer voltar para casa
> a pé para dormir entre os seus fetiches da Oceania e da Guiné:
> eles são os Cristos de uma outra forma e de uma outra
> fé, são os Cristos inferiores das obscuras esperanças.

Houve pintores, como os cubistas, que tiraram da arte negra sobretudo uma lição formal. Eles foram perturbados em especial pela enérgica força de síntese que, nas máscaras e nos fetiches negros predominava sobre todo e qualquer valor plástico. Dessa observação tais artistas derivaram a aspiração de construir o quadro com modos mais decididos, com um desenho mais definido, mais marcado; de criar, tanto na estátua como na tela, uma estrutura imóvel, clara, exatamente como nas esculturas negras. Tratava-se, de fato, de uma lição sem precedentes. Insatisfeitos com as últimas espumas da eloqüência romântica, como também da leviandade de tanto impressionismo fácil, eles reconheciam nessas estátuas bárbaras um ensinamento sustentado por um extremo vigor, entendiam que a sua eficácia dependia do fato de que, em tais esculturas o procedimento narrativo reduzia-se ao essencial: para os artistas negros não se tratava de *descrever* uma emoção, mas de enunciá-la sem fragmentá-la ou dissipá-la numa multiplicação de emoções menores. Os modos plásticos negros eram escandidos, enxutos, simplificados ao máximo: largos planos, volumes definidos, deformações sumárias. Nenhuma perífrase, nenhum sofisma figurativo. Naquelas madeiras negras, naquelas estátuas saídas das mãos de um selvagem, esculpidas por uma grosseira faca numa floresta do Congo ou nas ilhas polinésias, a imagem vivia na contraída firmeza de uma forma absoluta.

Mas se, para os artistas que posteriormente deram vida ao cubismo, a lição da arte negra era sobretudo de natureza formal, para outros, em especial para os expressionistas, a arte negra teve um significado mais profundo. Eles sentiram que o valor dessa arte ultrapassava os simples dados formais. Eles encontraram naquelas estátuas, naquelas máscaras largas, com os olhos furados, com os dentes descobertos, maquiladas com argila vermelha e amarela, algo que vinham buscando. Sentiram palpitar no coração dos fetiches as obscuras potências do cosmo. O que emanava daquelas esculturas, o terror da natureza, a ameaça incessante das febres, dos ventos, dos rios em marcha através das florestas, a primitiva tristeza da morte, atingia particularmente o espírito dos expressionistas. Naquelas estátuas refletiam-se como que num lago negro: parecia que os artistas negros tinham conseguido fazer aflorar em suas obras aquele sentimento trágico da existência que eles também queriam exprimir.

Em tal interpretação da escultura negra há não poucas ilações; no fundo, os artistas europeus só faziam projetar nessa escultura seus próprios problemas, os problemas que mais os aflingiam. De qualquer maneira, a influência dessa arte foi das maiores e mais duradouras, inclusive pelo interesse que, desde o início, demonstraram em relação ao argumento alguns poetas destinados a ter um peso importante na vida artística européia da vanguarda: Apollinaire e Tzara.

Apollinaire foi o primeiro a escrever uma série de agudas observações a respeito da escultura negra, ainda que discutíveis do ponto de vista científico, no prefácio de um livro editado por Paul Guillaume, o primeiro mercador de arte moderna que, a partir de 1913, se interessou no plano comercial inclusive pela escultura africana e oceânica. As observações de Apollinaire, todavia, nasciam sobretudo de preocupações estéticas de alguma forma estranhas ao mundo que a escultura dos selvagens representava. Tzara, ao contrário, insistiu em 1917 e em 1918 sobre o significado poético dessa escultura intimamente ligada à concepção do mundo própria daqueles artistas primitivos e dos povos aos quais pertencia[18]. Entretanto, mesmo a sua interpretação, naturalmente, não podia deixar de sofrer a influência de seus humores dadaístas. Assim, ainda é a aspiração rimbaudiana, *tornar-se selvagens*, que se patenteia na sua página: "Olho: botão, abre-te largo, redondo, aguçado, para penetrar os meus ossos e a minha fé. Transforma a minha terra em oração de alegria ou de angústia. Olho de algodão em rama, desce em meu sangue. A arte, na infância do tempo, foi oração. Madeira e pedra foram verdade. No homem eu vejo a lua, as plantas, o preto, o metal, a estrela, o peixe. Como escorregam geometricamente os elementos cósmicos. Deformar, ferver. A mão é forte, grande. A boca contém a potência da escuridão, substância invisível, bondade, medo, sabedoria, criação, fogo."

---

[18] Cf. T. Tzara, *Note sur l'art nègre*, in "Sic", Paris, 1917: e *Note sur la poésie nègre*, in "Sic", Paris, 1918. Cf. também M. Rousseau, *op. cit.*, p. 127.

De várias maneiras, portanto, e em diversas medidas, o exotismo, o negrismo, o infantilismo, o arcaísmo fascinaram os artistas de toda parte da Europa durante os primeiros anos do século: de Picasso a Léger, de Lipchitz a Laurens, Brancusi, Modigliani, de Barlach a Martini, de Kirchner a Heckel, Nolde a Pechstein, de Klee a Miró... Dirigir-se não apenas às sugestões dos mitos primitivos tomados em si, ou seja em seus aspectos de inocência, de pureza e de distanciamento da criticada sociedade burguesa, mas também às *formas* de que tais mitos se revestiam era uma maneira a mais de levar adiante, às extremas conseqüências, a própria revolta contra os módulos figurativos da tradição européia que, não obstante, haviam chegado a alguns resultados de grande maturidade no século XIX. Entretanto, essa era apenas uma conseqüência fatal. Não um capricho, não uma excentricidade, não uma bizarria norteavam os artistas, mas toda uma série de graves motivos. E até mesmo quando a atitude revoltosa assumiu tons de derrisão escolheu o caminho do jogo, do embuste, da mistificação, do cinismo, também isso tinha graves motivos. O significado de que acaba se carregando nesse período a conhecida fórmula *épater le bourgeois* pode ser, sem dúvida, indicativo. Escandalizar o burguês, aprontar-lhe umas boas, fazer o filisteu tropeçar, colocar na berlinda o esclarecido, rir nos funerais e chorar nos casamentos, tornou-se uma prática comum dos artistas de vanguarda, uma prática que tinha uma raiz histórica muito mais séria do que se quis acreditar. Até mesmo o gesto de Max Jacob, que, ao que parece, pintava quadrinhos infantis servindo-se de desagradáveis matérias fisiológicas para vendê-los depois aos turistas abonados, não estava de todo distituído de lógica histórica. No entanto, para lá desses gestos, a polêmica e o protesto já estavam prestes a entrar numa fase de aspereza extrema, de perturbadora agressividade. O artista tendia cada vez mais a se transformar em *signum contradictionis*. Dos sintomas isolados da revolta, passava-se, assim, ao *segundo tempo,* ou seja, à organização dos movimentos da revolta.

O expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo de um lado, o cubismo, o futurismo, o abstracionismo de outro são os "movimentos" em que se articulou esse segundo tempo. A vida desses movimentos constitui justamente a história das vanguardas artísticas modernas.

4

O PROTESTO DO EXPRESSIONISMO

Contra o otimismo positivista

Dos últimos trinta anos do século passado até o início do novo século, o positivismo pareceu tornar-se o antídoto geral contra a crise que se havia manifestado no corpo social da Europa. Os congressos de ciências, o vasto impulso industrial, as grandes exposições universais, os túneis, as explorações tinham sido bandeiras agitadas ao vento impetuoso do Progresso. A conquista da felicidade através da técnica pareceu, assim, o *slogan* mais seguro para difundir, por sobre os maus humores dos povos, a euforia de uma perspectiva de bem-estar e de paz. Claro, a filosofia do progresso não mais tinha o significado do passado, não possuía mais aquele conteúdo enérgico e realista que pensadores como Hobbes e Locke, Helvétius e d'Holbach haviam conseguido lhe dar, um conteúdo não desprovido de ilusões, mas vivamente crítico no interior do movimento histórico revolucionário da burguesia. Entretanto, exatamente por isso, agora, se tornara uma filosofia "conveniente". Já há alguns anos, com aspectos místicos, Auguste Comte a acomodara para os novos tempos, assegurando que a propaganda positivista iria conseguir "apagar uma atividade perturbadora transformando a agitação política em movimento filosófico"[1]. Exatamente o contrário daquilo que Marx propusera, ou seja, a transformação do filósofo em homem político. Tratava-se, portanto, de uma doutrina de ordem, que dava um colorido de espiritual entusiasmo à sociedade burguesa em sua fase de prepotente desenvolvimento econômico.

No entanto, nem mesmo a pregação positivista conseguiu encobrir as contradições que se ocultavam no seio da sociedade européia e que logo iriam desembocar no massacre da Primeira Guerra Mundial. Filósofos, escritores, artistas, na sensibilidade de suas almas, já sentiam os ecos dos primeiros abalos subterrâneos, que prenunciavam a terrível catástrofe. De Nietzsche a Wedekind, eles tendiam a demonstrar a falsidade da miragem positivista, procuravam romper seu liso invólucro para apontar como, dentro dele, se agitavam apenas maléficas insídias. A sua polêmica era unilateral, mas nem por isso menos eficaz em arranhar a pátina da respeitabilidade filistéia e em colocar à mostra vícios e misérias morais.

---

[1] A. Comte, *Discours sur l'esprit positif*, Garnier, Paris, 1849, p. 147.

O expressionismo nasce sobre essa base de protesto e de crítica e é, ou pretende ser, o oposto do positivismo. Trata-se de um amplo movimento, que dificilmente pode ser encerrado numa definição ou delimitado dependendo da forma em que se manifesta, como é possível fazer em outros casos, no do cubismo, por exemplo. Os modos pelos quais o expressionismo se manifesta são, de fato, mesmo querendo agrupá-los em linhas gerais, bastante numerosos e diferentes. A única maneira de se chegar à sua compreensão é, portanto, partir dos seus conteúdos, os quais também, de resto, não são nada unívocos. O que se pode dizer desde já é que o expressionismo, sem dúvida nenhuma, é uma *arte de oposição*.

O seu antipositivismo é, portanto, conseqüentemente, antinaturalismo e antiimpressionismo, ainda que, de fato, sejam bastante substanciais seus elementos derivados tanto do realismo naturalista como do impressionismo: basta lembrar que os pais diretos do expressionismo são Van Gogh, Ensor, Munch e Gauguin, para se dar conta disso. Por outro lado, é bom lembrar a enunciação da poética naturalista feita por Zola em seu ensaio *Le roman expérimental*[2], seu elogio do "documento humano" puro, seu ideal de absoluta objetividade: "Acabaremos produzindo somente simples estudos, sem peripécias nem desenvolvimento, a análise de um ano de existência, a história de uma paixão, a biografia de um personagem, as notas tomadas sobre a vida e logicamente classificadas" — entender-se-ão melhor, então, os motivos antinaturalistas e antiimpressionistas do expressionismo.

---

[2] E. Zola, *Le roman expérimental*, Etienne Fasquelle, Paris, 1880, p. 197. Zola porém, como já foi mencionado, não se manteve fiel à sua doutrina. Ele mesmo confessará isso em 1898, em *Paris*: "Ah! Para chegar onde hoje me encontro, quantas reflexões, quantos combates! Eu não passava de um positivista, de um sábio que tudo deve à observação e à experiência, que nada aceitava a não ser o fato constatado. Cientificamente, socialmente, só admitia a evolução simples e lenta, que gera a humanidade, da forma que o próprio ser humano é gerado. Mas foi então que, na história da terra, depois na história da sociedade, me vi obrigado a dar lugar ao vulcão, ao brusco cataclismo, à súbita erupção que marcou cada fase geológica, cada período histórico... E com um grande gesto ele revelou o sonhador social que estava nele ao lado do estudioso escrupuloso, metódico e modesto diante dos fenômenos. Seu esforço constante era o de relatar tudo à ciência, e sentia uma dor muito forte por não poder constatar cientificamente na natureza nem a igualdade, nem a própria justiça, cuja necessidade percebia socialmente de tão viva maneira." O naturalismo científico de Zola tornava-se, assim, paixão pela verdade e, portanto, uma arma contra a hipocrisia do seu tempo.

Se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado do *exterior*, para o expressionista era, ao contrário, algo em que se devia penetrar, *dentro* da qual se devia viver. Elementos de natureza positivista haviam marcado presença também em Courbet, mas, nos impressionistas, e mais ainda nos divisionistas e nos pontilhistas, tais elementos haviam sido levados ao extremo. "Eu pinto o que vejo", Courbet gostava de afirmar. "É o olho que tudo faz", repetia Renoir. "A pintura é uma óptica", afirmava com convicção Cézanne. Mas Seurat não se satisfizera com esse "empirismo" e desejara dar a tal visibilismo ainda por demais espontâneo um fundamento científico, cujas bases julgou encontrar nos textos de Chevreul, a respeito dos *contrastes simultâneos*, e nas obras de Helmholtz, Maxwell e outros mais, que estudava assiduamente na biblioteca. Seurat, enfim, tentara colocar a óptica científica a serviço da visão pictórica.

No fundo, porém, mais ainda do que o cientificismo positivista, o que talvez mais incomodasse os expresionistas era aquele tom de felicidade, de sensível edonismo, de "leveza", próprio de alguns impressionistas e mais ainda de muitos do seus vulgarizadores fora da França. A bem da verdade, nessa "felicidade", que ignorava os problemas que turbilhonavam sob a calma aparente da organização social, manifestava-se em última análise a progressiva separação do expressionismo de sua matriz realista e, conseqüentemente, a sua progressiva, ainda que lenta, adesão à "substância" da ilusão positivista.

O primeiro a resumir de uma maneira eficaz o sentido dessas observações, tentando oferecer ao mesmo tempo uma primeira enucleação da poética expressionista, foi Hermann Bahr, em seu ensaio publicado em 1916: "Nós não vivemos mais", escrevia ele, "somos vividos. Não temos mais liberdade, não sabemos mais nos decidir, o homem é privado da alma, a natureza é privada do homem... Nunca houve época mais perturbada pelo desespero, pelo horror da morte. Nunca silêncio mais sepulcral reinou sobre o mundo. Nunca o homem foi menor. Nunca esteve mais irrequieto. Nunca a alegria esteve mais ausente, e a liberdade mais morta. E eis que grita o desespero: o homem pede gritando a sua alma, um único grito de angústia se eleva do nosso tempo. A arte também grita nas trevas, pede socorro, invoca o espírito: é o expressionismo. Nunca aconteceu que uma época se refletisse com tamanha límpida clareza, como a era do predomínio burguês se refletiu no impressionismo... O impressionismo é a separação do homem do seu espírito; o impressionista é o homem degradado a simples gramofone do mundo exterior. Repreendeu-se aos impressionistas o fato de 'não acabarem' seus quadros. Na verdade, eles não acabam algo mais, o ato de ver, uma vez que, na sociedade burguesa, o homem nunca acaba a sua vida, chega apenas à metade dela, exatamente onde começa a contribuição do homem para a vida, assim como o ato de ver pára no ponto em que o olho deve responder à pergunta que lhe foi colocada. 'O ouvido é mudo, a boca é surda', diz Goethe, 'mas o olho ouve e fala.' O olho do impressionista somente ouve, não fala; acolhe a pergunta, não responde. Em vez dos olhos, os impressionistas têm dois pares de ouvidos; mas não têm boca. Uma vez que o homem da época burguesa só é ouvido, ouve o mundo mas não sopra sobre ele. Não tem boca; é incapaz de falar do mundo, de exprimir a lei do mundo E eis o que o expressionista reabre a boca do homem. Por demais ouviu calando-se, o homem; agora quer que o espírito responda"[3].

Entretanto, quando Bahr escrevia essas palavras, a guerra já eclodira e o determinismo positivista do progresso despedaçara-se nos campos da Europa onde os exércitos em luta entravam em choque. Todavia, os sentimentos e as idéias que Bahr expunha em seu escrito, já estavam há tempos no fundo da alma de muitos artistas europeus. Na França, por exemplo, pintores como Vlaminck e Rouault se encontravam numa situação espiritual desse tipo no início do século.

A situação francesa

Em outubro de 1903, depois de receber a notícia da morte de Gauguin, Maurice Denis publicou na revista *Occident* um artigo sob o título "L'influence de Paul Gauguin". Entre outras coisas ele escrevia nesse artigo: "O nome de Gauguin nos foi revelado no início de 1888 por Sérusier, um do grupo de Le Pouldu[4], que, voltando de Pont-Aven, nos mostrou, não sem algum mistério, a tampa de uma caixa de charutos na qual via-se uma paisagem disforme, por ter sido sinteticamente formulada em roxo, vemelhão, verde-veronês e outras cores puras, da forma como saem do tubo, sem mistura com o branco: 'Como vêem esta árvore?', dissera Gauguin diante de um canto do bosque d'Amour. 'Verde? Então coloquem um pouco de verde, o mais belo verde que tiverem na paleta. E essa sombra? Um tanto azul? Não tenham receio de pintá-la com o azul mais intenso possível...' Assim descobrimos que toda obra é uma transposição, uma *caricatura*, o equivalente apaixonado de uma *sensação* recebida... Eles nos libertava de todo e qualquer embaraço que a idéia de copiar trazia a nossos instintos de pintores... Se era permitido pintar com o vermelhão aquela árvore que, naquele instante, se mostrara aos nossos olhos de um vermelho vivo, por que não traduzir, exagerando-as, as impressões que justificam as metáforas dos poetas: afirmar até a deformação a curva de um belo ombro, intensificar a candura perolada de uma pele, enrijecer uma geometria de galhos não agitados pelo vento?..."

---

[3] H. Bàhr, *Espressionismo*, Bompiani, Milão, 1945, pp. 84-85.

[4] O "grupo de Le Pouldu" ou "escola de Pont-Aven", localidade da Bretanha, era formado por artistas como Paul Sérusier, Séguin, Laval, Maufra e alguns outros, reunidos em torno de Gauguin entre 1886 e 1888. Foi um grupo de não muito grande consistência, cuja postura, todavia, influenciou, sob alguns aspectos, os *nabis*.

Foram os fovistas que acolheram esse ensinamento de Gauguin, aplicando-o com uma violência livre de preconceitos: os fovistas mais ainda do que os nabis. Estes — Bonnard, Denis, Vuillard, Ranson, Valloton —, entre 1889 e 1895, tendiam para um vago intelectualismo místico. Juntamente com Gauguin, encantava-os o decadentismo de Redon, o espiritualismo estilizado de Puvis de Chavannes e o exotismo das estampas japonesas. A elegância desses pintores e o clima de alguns dos seus quadros, naquele tempo, lembram também os pré-rafaelistas, William Morris e Burnes Jones. Ou seja, espiritualmente, eram artistas mais de derivação romântica do que empenhados numa aspiração vanguardista. Pintores intimistas sobretudo, que em seu desenvolvimento posterior tiveram em Bonnard seu representante mais elevado e precioso, um criador de sutil e ambígua inspiração crepuscular, um evocador de nus pouco mais que adolescentes, executados com pintura insistida, macerada, com um desenho propositalmente acerbo, em que as reticências encerram lascívias que lembram o Verlaine de *Parallèlement*, publicado exatamente no ano em que se formava o grupo dos nabis[5].

De caráter bem diferente era a poética dos fovistas. A denominação e o reconhecimento oficial desse grupo de artistas ocorreram no Salon d'Automne de 1905; a sua atividade remontava todavia a cerca de dez anos antes[6]. Matisse, Braque, Vlaminck, Derain, Friesz, Rouault, Marquet, Dufy, Van Dongen colocam-se no âmbito do fovismo. Na realidade, porém, o fovista mais conseqüente foi Vlaminck e, durante certo tempo, Derain, antes de se aproximar do cubismo. Matisse, Braque, Marquet, Van Dongen e mais tarde Dufy, apesar do acendimento cromático de suas paletas, tinham uma alma mais impressionista ou neo-impressionista do que fovista. Sua visão era solta, expressa com cores violentas, mas calma e natural no conjunto. Diferente era o caso de Rouault, que mais tarde sempre declarou nunca ter sido fovista.

---

[5] *Nabi* é termo hebraico que significa *profeta*. Foi sugerido a Sérusier pelo poeta Cazalis, amigo de Mallarmé.

[6] A denominação fovistas (de *fauve*, fera) foi dada pelo crítico Vauxcelles, o qual, vendo uma escultura de gosto renascentista perto dos quadros de Matisse, Rouault e Derain, exclamou: "É Donatello em meio às feras!"

Em Matisse, o sentido da medida, da ordem, da harmonia, já estava vivo desde aquela época: "Eu preciso colocar ordem nas minhas idéias..." escrevia em 1908. "Todas as minhas relações de tons encontradas devem formar um acordo vivo de cores, uma harmonia análoga à de uma composição musical."[7] Para uma pintura com uma postura desse tipo bastavam então as indicações de Gauguin. "Nós queremos", é sempre Matisse quem fala, "alcançar o equilíbrio interior através da simplificação das idéias e das formas figurativas."[8] Não parece estar ouvindo nestas palavras o eco daquelas outras de Gauguin: "O pintor plasma através da simplificação, através da síntese das impressões, que são submetidas a um conceito geral"? E quantas vezes Gauguin não falou do "mágico acordo" das cores?

De fato, Gauguin procedia na criação da obra com calma interior, o seu *sintetismo* e a sua idéia da decoração eram um meio para eliminar com discernimento a dispersão do pensamento e da emoção no excesso dos detalhes. Tudo isso permanecia em Matisse, despojado porém daquele ardor misterioso que emanava das telas de Gauguin. Em pintores como Matisse, enfim, como Braque, Marquet ou Dufy, a disposição naturalista permanecia presente. Como dissemos, apenas Vlaminck e em parte Derain foram verdadeiros fovistas.

Para eles, o quadro não devia ser *decoração*, *composição*, *ordem*, mas apenas *expressão*. Junto com Gauguin, eles, em particular Vlaminck, se referem sobretudo a Van Gogh. A pintura torna-se, assim, para eles, uma maneira de desencadear na tela a violência das próprias emoções. A natureza é subjugada pelo arrebatamento do artista, é extraída da sua imobilidade e restituída ao estado de incandescência. Fovismo, portanto, significa sobretudo a libertação completa do temperamento, do instinto. O verdadeiro fovista deveria ter sido apenas um animal pictórico. Estamos assim diante de uma poética que poderia chamar-se do *naturalismo subjetivo*. "As cores", escreveu Derain, "eram para nós cartuchos de dinamite." Em outras palavras, eles queriam transportar as sensações para a tela com o máximo de explosividade, de brutalidade.

---

[7] H. Matisse, *Notes d'un peintre*, in "La Grande Revue", Paris, 1908. Cf. também J. Charpier e P. Seghers, *L'Arte de la peinture*, Seghers, Paris, 1957, pp. 584-585.

[8] *Ibidem*.

"A ciência mata a pintura"[9], afirmava Vlaminck. E confessava alguns anos mais tarde: "Minha paixão permitia-me todas as audácias, todos os impudores contra as convenções do ofício de pintor. Eu queria provocar uma revolução nos costumes, na vida quotidiana, mostrar a natureza em liberdade, libertá-la das velhas teorias e do classicismo. Não tinha eu outra exigência a não ser descobrir, com a ajuda de novos meios, as profundas relações que me atavam à velha terra. Eu era um bárbaro meigo e cheio de violência. Traduzia por instinto, sem método, uma verdade não artística, mas humana."

Essa maneira de conceber a pintura, em Vlaminck, Estava estritamente relacionada com a sua maneira de conceber a vida e as relações sociais. Como muitos outros artistas da época, Vlaminck era um anarquista, não apenas um anarquista do sentimento, mas um anarquista de convicções políticas. Ele colaborava, desde 1898, com o jornal *Anarchie*; mais tarde, colaborou com o *Libertaire*. Seus textos preferidos eram de Zola, Nietzsche e Stirner, do qual tinha lido *O único e a sua propriedade*, concordando sobretudo com uma definição desse livro: "A arte é individualista." Como acertadamente observa Francis Jourdain[10], a anarquia não era uma doutrina, mas uma atitude de espírito bastante imprecisa. A inconsistência das teses anarquistas permitia que os personagens mais diversos se proclamassem discípulos da anarquia. Por isso, muitos artistas, poetas e literatos se declaravam anarquistas, ou, pelo menos, demonstravam, entre o final e o início do século, uma aberta simpatia pelo anarquismo. Com certeza, de um lado essa atitude estava de alguma forma ligada ao fato de a anarquia estar "na moda", mas, de outro, não se pode negar que a vida intelectual da época não estivesse seriamente compenetrada pela idéia anarquista. E isso em muitas partes da Europa. Na França, entre os intelectuais, foi sobretudo a revista de Vielé-Griffin, *Entretiens politiques et littéraires*, revista dos simbolistas, que propagou o culto da anarquia.

Portanto, é nesse clima que Vlaminck vive. "Ser pintor", escreve ele, "não é uma profissão, assim como não o é ser anarquista, apaixonado, corredor, sonhador ou pugilista. É uma questão de natureza." A liberdade desenfreada da inspiração é, portanto, a única lei à qual ele admite obedecer. Por essa razão, ele não quis se tornar cubista. "O uniforme cubista", dizia a Fels, "é, para mim, por demais militarista. A caserna me deixa neurastênico e a disciplina cubista me lembra muito as palavras de meu pai: 'O regimento, isso sim, será bom para você, isso lhe dará caráter!' "[11]

---

[9] Estas e as citações seguintes de Vlaminck são retiradas do volume autobiográfico *Tournant dangereux, souvenirs de ma vie*, Flammarion, Paris, 1929.

[10] F. Jourdain, *Sans remords ni rancune*, Corrêa, Paris, 1953, p. 12. Mas todos os primeiros capítulos deste livro de recordações evocam agudamente o ambiente parisiense da época a partir desse ponto de vista.

A ambição de Vlaminck era mesmo a de ser um "gênio periférico", um "pintor popular". Sangüíneo, impulsivo, revoltoso, a sua selvagem alegria inicial transformou-se em pouco tempo numa sombria visão, numa espécie de fatalismo fechado. O individualismo tornou-se cada vez mais misantropismo. Sua paleta logo abandonou as cores fovistas para tornar-se mais escura, mais sombria. Em seus quadros começaram a aparecer os primeiros furacões, as nuvens foscas sulcadas por fulgores sulfúreos, os horizontes negros, as árvores esqueléticas refletidas por tremores luminosos. E eis que aparecem na paisagem casebres miseráveis, vilarejos afundados numa neve suja de carvão e, ao fundo, longínquas chaminés de fábricas, enquanto nas estradas de lama passa um mineiro, um camponês... O pessimismo anarcóide torna-se pesado, monótono, desesperado. Sob alguns aspectos, essas telas lembram as periferias de Sironi, ou seja, de um artista do qual Vlaminck, no caráter das suas contradições, inclusive como homem, pode ser de alguma forma aproximado. Filho de pai flamengo, parece que a sua pintura retoma as cores do Norte, as sombrias cores do primeiro Van Gogh[12].

O veio instintivo, anarcóide, popularesco de Vlaminck fez com que Pierre Mac Orlan dissesse que ele "é pintor-delegado dos proletários". Esta definição, porém, poderia nesse caso ser aplicada, talvez mais acertadamente, ao primeiro Rouault. Mas é evidente que tal definição continua sendo muito aproximativa. Mais exato, em ambos os casos, é voltar-se para o caráter contestatório que brota das obras desses dois pintores. Desse ponto de vista e pela intensa emotividade psicológica da pintura que eles fazem, pode-se sem sombra de dúvida falar em expressionismo, quer a respeito de Vlaminck quer de Rouault.

---

[11] Citado por P. Courthion, *Art indépendant*, Albin Michel, Paris, 1958, p. 63.

[12] Não é nossa tarefa examinar aqui toda a atividade de Vlaminck, tampouco as complicadas circunstâncias da sua vida. Diremos apenas que seu espírito revoltoso levou-o a conseqüências extremas, onde ingenuidade, despeito, rancor, desprezo pelos outros se uniam para levá-lo a tomadas de posição, a pensamentos, a gestos penosos e reprováveis. Foi o que aconteceu durante a ocupação alemã da França, em 1941, quando ele aceitou chefiar uma delegação de artistas, da qual faziam parte também Derain, Friesz, Segonzac, Despiau, à Alemanha; e quando, em 1943, escreveu um verdadeiro panfleto no qual tinha como alvo os melhores artistas franceses. A causa dos seus gestos está exatamente em sua maneira revoltosa de pensar. Leia-se, por exemplo, este trecho extraído do seu livro *Désobéier* (1936): "Desobedecer ao progresso, à civilização. Desobedecer à moda, ao esnobismo, às teorias aleatórias, contraditórias, irracionais. Desobedecer à máquina! Desobedecer à idiotice. Seguir na contramão na rua percorrida pela multidão, pela massa. Fugir da falsa mística moderna. Renegar o ideal da filha da zeladora, do filho do banqueiro, do aposentado do Seguro Social." Mais uma *anima bella*, portanto! De uma paixão romântica de presunçoso e exasperado individualismo, como esta em que Vlaminck acabou caindo, podia-se esperar *qualquer* gesto, até mesmo o de 1941.

Nascido num porão de Paris no período dos massacres da "semana sangrenta" da Comuna, Rouault parece colocar a sua obra, nos primeiros anos de atividade, de 1902 a 1914, sob a marca da acusação, da ira, da piedade em relação aos pobres. O Rouault desse período pode ser definido sem hesitações como *pintor social.*

Os problemas específicos dos fovistas não lhe interessam, a não ser minimamente. A cor gritada, a exaltação dos vermelhos, dos amarelos, dos azuis, o fundo cromático largo e puro, a grossa pincelada pingando luz pertencem a uma busca figurativa com a qual ele não se preocupa. "Fui da escola de Daumier, antes de conhecer Rafael"[13], declarou ele. Ao lado de Daumier, podemos colocar Rembrandt e Goya. Ele visa antes de mais nada o desenho, um desenho plástico, uma linha que se entrelaça, que retorna sobre si mesma, que deforma e aperta a imagem num nó de cólera e de dor. A paleta rutilante dos fovistas rouba o centro da imagem: é isso que Rouault parece pensar na época. Assim, suas telas, seus guaches, suas aquarelas tendem preferencialmente a uma tonalidade única, "um azul de metileno" que ora torna-se mais claro, ora mais denso, ora tenebroso, ora profundo. Entre o emaranhado das marcas, ganha destaque e emerge dramaticamente o núcleo figurativo, aparecem os palhaços, as prostitutas, os burgueses, os proletários.

Há um componente do expressionismo de Rouault que não deve ser esquecido: é o que parte do decadentismo católico francês, um movimento contraditório, mas rico em fortes sugestões e em não poucos elementos que se revelaram mais tarde historicamente positivos. Não falamos da linha católica Huysmans-Claudel, mas da linha Bloy-Bernanos-Mauriac.

Rouault conheceu Huysmans em 1901, quando freqüentava a abadia de Ligugé. Huysmans se convertera. Barbey d'Aurevilly, depois de ter lido *Às avessas*, escrevera num artigo publicado no *Constitutionnel*, em 28 de julho de 1884: "Depois de um livro desses, nada mais resta ao autor senão escolher entre a boca de uma pistola e os pés da Cruz." Huysmans escolhera a cruz, mas nem por isso o caráter do seu decadentismo parecia ter mudado muito. Léon Bloy, ao contrário, era bem diferente e exercerá uma forte influência sobre Rouault.

---

[13] G. Rouault, *Souvenirs intimes*, E. Frapier, Paris, 1927, p. 81.

Bloy é um católico que se arrasta no pecado, que vive com as prostitutas, com os miseráveis, devorado por um ardor místico incontido. Sua visão do mundo é dominada pela concepção agostiniana, retomada pelo jansenismo, da humanidade *massa damnationis*. Mesmo sendo um católico, ele também se enquadra na definição verlainiana dos malditos. No entanto, seu pessimismo cristão de convertido, cheio de anátemas, filho da crise dos intelectuais posterior à Comuna de Paris, não esqueceu o babeufismo da juventude. Ele se colocou do lado dos pobres contra os ricos. Para ele "os dinamiteiros alemães ou russos nada mais são do que os precursores" da justiça final de Cristo, e bem justificada é a revolta dos deserdados contra os poderosos. Muito diferente, portanto, a posição de um Léon Bloy daquilo que será mais tarde, na Itália, o conformismo dos católicos-feras florentinos, os chamados "salváticos", Papini e Giuliotti.

Portanto, é seriamente fundamentada a observação de Dorival[14], que percebe em alguns livros de Bloy um "comentário" insubstituível para muitas obras de Rouault anteriores à guerra de 1914, mesmo que posteriormente Bloy, vendo as obras de Rouault inspiradas em suas páginas, não tenha querido reconhecê-las conformes ao espírito delas. Ou seja, ele as via ainda mais atrozes e desesperadas. Quando, por exemplo, Rouault, no Salon d'Automne de 1905, justamente o Salão que consagrava oficialmente os fovistas, expôs *Les Poulot*, o casal pequeno-burguês descrito na segunda parte da *Femme Pauvre*, Léon Bloy escreveu: "Esse artista parece só saber conceber atrozes e vingativas caricaturas. A infâmia burguesa opera nele uma repercussão de horror tão violenta que a sua arte fica como que ferida de morte por isso. Tratava-se de fazer o que há de mais trágico, dois burgueses, homem e mulher... Ele criou dois assassinos de periferia."[15] Todavia é difícil pensar uma imagem mais fiel ao texto de Bloy: ali encontra-se o mesmo gosto pelo tom sombrio e a mesma maneira de reforçar a figura calcando alguns dos seus elementos essenciais, até torná-los preponderantes.

Do "tipo burguês" Rouault dizia o seguinte: "Não lhe repreendo nem a crueldade, nem o egoísmo, inconscientes às vezes sob uma fingida bondade, mas antes o cuidado pedante que ele põe no fato de acreditar que é ele quem faz a terra girar e que assegura a nossa felicidade, pensando na sua. Cômico e grotesco, se não pretendesse ainda, sob uma espécie de bonomia quase sacerdotal, tornar-se justiceiro!"[16]

---

[14] B. Dorival, *Rouault*, Edit. Universitaires, Paris, 1956, p. 56.

[15] *Ibidem*, p. 57.

[16] G. Rouault, *op. cit.*, p. 82.

A compreensão, o amor, a gratidão de Rouault caminham na direção oposta, rumo aos filhos do sofrimento, rumo às vítimas da injustiça. Ele, porém, desenha e pinta as imagens da miséria sem nenhuma intenção apologética. Ainda assim, nas suas imagens há uma força admoestadora, uma atormentada piedade que as ergue até a altura de figuras emblemáticas, a doloridos símbolos de humanidade. Seus camponeses, seus operários, suas maternidades proletárias, as famílias de pobres nos subúrbios de Paris são os seus temas favoritos naqueles anos. Trata-se de uma realidade que ele sente comum ao seu tipo de homem e de artista.

Naquele tempo, havia em Paris um grande número de artistas que pintavam e desenhavam sujeitos deste gênero. As idéias socialistas haviam se difundido, o movimento operário estava ampliando as suas organizações. Mas a grande tradição realista da arte tinha acabado, havia se esmiuçado, dissolvido em gêneros menores, onde vivia no nível das vinhetas. O anedotismo de um Denis Valverane, de um Jules Adler, Alfred Roll ou Jean-François Raffaelli estava bem longe dos quebradores de pedra de Courbet, dos camponeses de Millet, dos populares de Daumier. Apenas nos desenhos e nas litografias de um Ibels e de um Steinlen esses temas adquiriam um caráter, uma agudeza nervosa, uma autêntica energia gráfica e poética. Mas ainda não se saía do âmbito da ilustração. Essas obras eram apenas ecos de uma glória passada. Em Rouault, ao contrário, os conteúdos do realismo ainda estavam presentes: viviam numa situação de crise, de inquietação, de paixão mística, mas viviam e, do ponto de vista formal, conservavam, na subversão das regras do século XIX, uma amplitude, um tom elevado, uma visão não aviltada pelo episodismo. E este é um fato que deverá ser constatado também em outros expressionistas de primeiro plano.

O mundo operário e o mundo dos pobres é, portanto, um tema central de Rouault. A esse mundo ele dedicou não apenas um grande número de obras figurativas, mas também uma série de poesias, simples, despojadas, elementares em sua estrutura, como seus quadros, e sem dúvida válidas para ajudar a compreensão desses, como por exemplo estes versos publicados em 1914:

Dorme, meu amor, dizia a bondosa mãe,
E sonha que a jovial primavera
Sucede ao rude inverno
Odiado pela gente pobre.

Sonha que neste triste quarteirão
Tudo é bonito, tudo é luminoso
De um extremo a outro do ano
E que os ratos, os camundongos, as ratazanas
São apenas simples fadas
Que amanhã retomarão
A sua cintilante libré.

Dorme, meu amor.
Apenas a miséria será para ti
Pai e mãe,
Mas sonha ainda assim que a miséria não existe.

Dorme, meu amor.
Tu só terás nesta Terra
Os meus frágeis braços para sustento
Mas não tem medo da má sorte,
Eu estou aqui velando
Da noite até a manhã.

Dorme, meu amor.[17]

Até mesmo uma breve poesia como *Hiver* recria o clima e a paisagem de algumas das suas telas isoladas:

A estrada sobe rumo ao horizonte
Flanqueada por árvores sofridas.

O homem solitário
Volta para o seu tugúrio
Úmido e triste
E adormece num sono pesado
Sem amor e sem sonhos
E amanhã voltará a fazer
Aquilo que executou na véspera.

A estrada sobe rumo ao horizonte
Flanqueada por árvores sofridas.[18]

Estes temas, juntamente com os temas dos juízes e dos palhaços, voltam a aparecer na série de litografias *Guerra* e na *Miserere,* executadas entre 1914 e 1927. Nessas gravuras, a visão que Rouault tem da vida revela-se com evidência. Olhando para elas, uma depois da outra, não podem afastar-se da memória os ecos de certas páginas do seu amigo e mestre Léon Bloy: "No horrível traslado do útero para o sepulcro, que se convencionou chamar de vida, cheia de misérias, lutos, mentiras, desilusões, traições, podridões..."[19] Rouault tende a considerar essa declarada condição humana como uma conseqüência do pecado, como o resultado da ausência de Deus do mundo. Nem por isso, porém, as suas imagens têm menos atrito e o protesto que delas se ergue é menos forte. Apesar da transposição mística presente nessas imagens, elas não ocultam de maneira alguma o seu "nascimento histórico". Na verdade, é ele que as torna carrregadas de autêntica força. O mesmo não ocorre com as obras que Rouault executará em geral depois de 1930, com um caráter fixo. Na fórmula de um medievalismo decorativo, sua força expressiva de outrora irá cada vez mais se destemperando em densas pastas cromáticas de metódica repetição. Mas não é deste Rouault que nos interessa falar. Ao falar do expressionismo, apenas o exame do primeiro Rouault se reveste de uma importância indicativa. De fato, ele é o sinal de quão larga e profunda era a polêmica antipositivista no início do século; nem mesmo grupos de intelectuais e de artistas católicos conseguiram escapar do seu impulso.

---

[17] In "Soirée de Paris", Paris, juillet 1914.

[18] G. Rouault, *Soliloques*, Aux Ides et Calendes, Neuchâtel, 1944, p. 193.

Na Alemanha

Mas o fenômeno do expressionismo se manifestou sobretudo na Alemanha[20]. Nesse país, o regime imperial, feudal e militarista de Guilherme II acentuava todas as modernas contradições sociais e políticas. A ideologia pangermanista, inculcada por milhares de mestres e de professores, envenenava os espíritos da juventude. No curso de alguns decênios, não apenas a burguesia alemã havia sido corrompida moral e politicamente, mas até mesmo algumas camadas populares haviam sofrido a influência maléfica dos ideais guilherminos de supremacia e de força. O filisteu vestia-se com panos heróicos, o pequeno-burguês adorava a estirpe militarista dos *junker*. A Alemanha, cegada por um sonho de glória e de domínio, marchava assim a passos largos rumo à guerra.

---

[19] L. Bloy, *La fede impaziente*, Bompiani, Milão, 1946, p. 125.

[20] O termo *expressionismo*, segundo Julius Elias, foi usado pela primeira vez em 1901 pelo pintor Julien-Auguste Hervé para um grupo de quadros seus. Com maior pertinência, o termo, parece, foi utilizado por Pechstein durante uma sessão do júri da "secessão" de Berlim. Diante de uma de suas telas alguém perguntou: "Este ainda é impressionismo?" E Pechstein respondeu: "Não, é expressionismo."

Nesta situação, o messianismo socialista ou socializante de boa parte da cultura alemã, surgido por volta dos anos 80 e que previa uma palingenesia do mundo para não mais tarde que o final do século, resultava já ultrapassado. A realidade era bem diferente, e a oposição social-democrata, cada dia mais incerta, não podia modificá-la. Dessa maneira, em arte e em literatura, passava-se do naturalismo — que havia proporcionado inclusive obras como *Os tecelões* de Hauptmann e as gravuras ou as litografias da primeira fase de Käthe Kollwitz[21] —, e, sob muitos aspectos através da exasperação do próprio naturalismo, para o expressionismo.

Essa passagem se dá de maneira complexa, diríamos até confusa. Todavia, desde o início é possível identificar, a nosso ver, alguns elementos característicos do expressionismo, levando em consideração somente que, por essa época, devemos nos referir sempre a um grupo restrito de escritores e artistas, os mais atentos e sensíveis, que, muito embora de maneiras diferentes, reagiam ao falso esplendor do império de Guilherme, às suas leis, aos seus costumes e às suas instituições.

O primeiro elemento é, com certeza, aquele que consiste em desencadear contra a insípida vulgaridade do filisteísmo burguês-guilhermino as forças libertadoras da natureza, da liberdade do instinto que não admite as inibições de uma falsa moral. É o que fez no teatro um escritor como Frank Wedekind, opondo às convenções, às normas, à respeitabilidade, à mentira da vida burguesa a sinceridade das paixões, a violência dos impulsos primitivos[22].

Um segundo elemento, entretanto, é aquele que sublinha a exigência de fugir à vulgaridade, à dureza da sociedade civil, refugiando-se no "reino inalienável do espírito", onde nenhuma força externa pode penetrar e levar desordem. Na literatura, Georg Trakl pode ser considerado o mais alto expoente dessa segunda tendência.

---

[21] O naturalismo de tendência socialista foi, naqueles anos, na Alemanha, uma corrente bastante ampla e forte. Gerhart Hauptmann era seu expoente literário mais vivo. Em seu *Der Narr in Christo Emanuel Quint* ele descreve da seguinte maneira o messianismo social daquele período: "Contava-se, com toda seriedade, com uma grandiosa catástrofe social universal que deveria verificar-se o mais tardar por volta de 1900 e regenerar o mundo!... Os círculos sociais e os jovens intelectuais próximos das suas idéias tinham esperença na realização do futuro Estado socialista. Estado social e, portanto, ideal." Cf. G. Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Turim, 1956. Käthe Kollwitz, ainda em 1943, numa página do seu *Diário*, lembrando o mesmo período, anotava: "O artista é um filho da sua época, especialmente se o período do seu desenvolvimento coincide com a época do primeiro socialismo. Meu desenvolvimento, justamente verificou-se nesse período. Fui inteiramente tomada por ele. "Entre os primeiros trabalhos importantes de Kollwitz, estão as seis telas litográficas e de águas-fortes dedicadas ao drama de Hauptmann. *Os tecelões* cf. M. De Micheli, *Käthe Kollwitz,* Hoepli, Milão, 1954.

[22] Frank Wedekind escreveu todas as suas obras teatrais mais importantes entre 1890 e 1917. *O espírito da terra*, protagonizado pelo famoso personagem Lulu, data de 1893; *A caixa de Pandora*, em que Lulu aparece mais uma vez, é de 1904.

Um terceiro elemento é, ao contrário, a oposição ativa, em sentido crítico, polêmico, com objetivos específicos e até mesmo políticos. Querendo dar ainda um exemplo literário citaremos o nome de Heinrich Mann. No romance *O súdito*, ele escreveu a mais cáustica e amarga sátira do tempo de Guilherme II, um requisitório sem meios-termos no qual pretende atingir o exército, as associações políticas, as organizações econômicas, a burocracia, a Igreja, as corporações estudantis, enfim toda a vida da sociedade da época; e tudo isso com um estilo cortante, capaz de fazer com que o grotesco e o caricatural servissem à finalidade de uma maior evidência acusadora.

Essas indicações literárias sobre os três elementos fundamentais da tendência expressionista referem-se aos anos que antecedem a Primeira Guerra Mundial. São, portanto, indicações de uma situação em seu início, destinada porém a ampliar-se e a colocar tais elementos no máximo destaque. Entretanto, para não nos limitarmos apenas aos exemplos literários, desde já podemos aproximar de cada um desses aspectos os nomes de três artistas: Nolde, Klee e Grosz. São os nomes de três pintores expressionistas alemães entre os mais significativos, que resumem em si o sentido global dessa tendência. Mesmo assim, todavia, tais indicações não podem oferecer nada mais que uma orientação genérica.

De fato, o problema é mais árduo. Os três elementos que enunciamos, enucleando-os de maneira esquemática, não são originais nem tampouco se encontram em cada um dos artistas em estado puro. Em tais elementos, podemos reconhecer características específicas que já encontramos descrevendo os sintomas gerais da crise da unidade do século XIX e os mitos da evasão que deles derivaram. No expressionismo alemão, porém, tudo isso é levado às extremas conseqüências. Além do mais, deve-se acrescentar que, quase sempre, com maior ou menor intervenção de um ou do outro, os mesmos elementos se encontram misturados no interior de um mesmo grupo ou até de um único artista.

Já mencionamos um texto fundamental de Hermann Bahr, assim não é inútil lembrar também um escrito, muito menos conhecido, de Kasimir Edschmid, que o autor leu como conferência em dezembro de 1917[23]. Trata-se de um texto dedicado ao expressionismo em poesia, mas a sua ligação com os problemas artísticos aparece ali de uma forma tão estreita que, mesmo nesse campo, é extremamente significativo. Esse escrito, elaborado no meio da guerra, ilustra sobretudo e de uma forma difícil de superar — ou seja, do interior da experiência expressionista — as características e os elementos que tomamos em consideração. Além disso, as razões da polêmica antinaturalista e antiimpressionista, já declaradas por Bahr, são reapresentadas por Edschmid com maior clareza e com o implícito reconhecimento do peso que o naturalismo dos anos 80 teve no início do expressionismo. "Depois do romantismo", escreve então Edschmid, "houve uma estagnação, o espírito burguês começou a sua parábola que agora está se concluindo. A onda do naturalismo, abatendo-se sobre os epígonos exaustos, desnudou a realidade sem enfeites, nem máscaras, nem folhas de parreira. Porém não chegou a colher sua essência, não entendeu a mensagem guardada nos objetos sensíveis; trabalhou com base em notícias externas, ou seja, em aparências, mas com que força! Houve uma luta e um esforço autênticos, ainda que todos voltados para o objeto, irrelevante para os fins da verdadeira obra de arte. A ação do naturalismo não deve ser julgada em si, mas pelo despertar que provocou, pois devolveu vida às coisas: habitações, doenças, homens, miséria, fábricas. Mesmo sem reuni-las com o eterno, sem impregná-las com a Idéia, mencionou-as, indicou-as. A época abria a boca em sinal de fome. Ao trazer à luz certas exigências próprias do homem, o naturalismo deu um passo rumo ao essencial. Ele se permeou profundamente de socialidade; gritou... fome, prostitutas, epidemias, operários. Mesmo sem consciência dos seus limites, não se satisfez com polemizar contra formas transitórias, mas buscou ambições de criador. Acreditava poder independer do Espírito e começou uma luta de formiga contra Deus. Foi o que levou à ruína... O recém-chegado impressionismo teve a síntese por sua aspiração e dentro de certos limites a realizou: mas, reunindo-se, as correntes da vanguarda da época só soltaram faíscas instantâneas. Foi a arte do *golpe de vista*. Não faltaram os sujeitos, nem faltou a habilidade. Com ligeira inquietação colheram-se e se decompuseram os objetos, através de uma técnica avançada foi possível colocar-se em contato com as coisas; todavia, muitas vezes apenas se conseguiram efeitos descritivos: a essência dos objetos, seu significado último não eram alcançados porque o lampejo da criação os havia iluminado somente por um instante. Dentro de gestos fulgurantes, instantes divinos, o imortal relampejava e desaparecia; era como ouvir a invocação de uma alma flutuante no ar e destinada a nunca se encarnar. Disso nasceram frágeis visões de beleza, gestos profundos; houve provavelmente um êxito, um resultado de beleza que se revelou por um instante; no entanto, toda a época permaneceu compreendida no arco do particularismo, compenetrado de conceitos burgueses e submetido às relações capitalistas... Sensação elementar e fato em si decaem da condição de temas à medida que vão surgindo os artistas da nova corrente, para os quais o instante, o átimo em que se executa a criação impressionista é apenas um grão sem importância no moinho do tempo. Eles não mais estavam ligados aos conceitos e às dificuldades, aos dramas pessoais da psique burguesa e capitalista. Dotados de uma sensibilidade extremamente ampla, eles não viam simplesmente, mas contemplavam; não faziam fotografias, tinham visões. A época dos fogos de artifício havia terminado. Em seu lugar ergueu-se uma chama duradoura, a instantaneidade foi substituída pela operação do tempo e, em vez de apresentar esplêndidos desfiles dignos de um circo, tendeu-se para uma experiência não efêmera. Sobretudo, chegou-se, contra a fragmentação atomística dos impressionistas, a um sentimento do mundo de grande abertura, que colocava numa ampla visão o terrestre, o imediato, e abraçava homens e sentimentos de que devia ser apreendida a essência originária... Era preciso, para chegar a isso, uma configuração realmente nova do mundo da arte; era necessário construir uma nova imagem do mundo que não fosse apenas um campo de experiências, como no caso dos naturalistas, nem tivesse a ver com o espaço fragmentado impressionisticamente; fazia-se necessário, ao contrário, que possuísse sua simplicidade e fosse bonita por isso.

---

[23] Cf. K. Edschmid, *Ueber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Erich Reiss, Berlim, 1921.

"Deus nos deu a Terra, uma paisagem gigantesca. Precisamos saber captar essa paisagem de maneira que nos chegue intacta e tenhamos consciência de não colher a sua verdade da forma que nos aparece como realidade externa. Portanto, nós mesmos devemos construir a realidade, encontrar o sentido do objeto, não nos satisfazer com o fato suposto, imaginado ou anotado; é preciso que a imagem do mundo seja refletida íntegra e claramente, e isso só pode ser verificado através de nós.

"O artista expressionista transfigura assim todo o espaço. Ele não olha: vê; não narra: vive; não reproduz: recria; não encontra: busca. A concatenação dos fatos — fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritos e fome — é substituída por sua transfiguração. Os fatos adquirem importância somente no momento em que a mão do artista, estendida através deles, fechando-se agarra aquilo que está por trás deles: o artista vê o humano nas prostitutas e o divino nas fábricas, e reintegra cada fenômeno no conjunto do mundo. Dá-nos a íntima imagem do objeto, a paisagem em que desenvolve a sua arte é aquele mesmo grande Paraíso que Deus criou nas origens do mundo e que é mais rico, mais variado e infinito do que aquele que o nosso olhar, em seu cego empirismo, considera real, um ambiente que não haveria interesse em descrever, mas que, aos poucos, se se quiser buscar o profundo, o característico, o maravilhoso espiritual, enche-se de novos interesses e descobertas.

"Tudo é referido ao eterno. O doente não é mais apenas aquele indivíduo que sofre, mas se converte na própria doença, em seu corpo transparece a dor de toda a criação e sobre ele desce a piedade do criador. Uma coisa não é mais apenas matéria, pedra, panorama, somente um quadrilátero com os atributos da beleza ou da feiúra. Ela se liberta de tudo isso; é indagada em sua essência característica até atingir o seu aspecto mais íntimo, até que a casa se abra e se liberte da obtusa coerção de uma verdade errada; até que seja revistada em cada canto e examinada através daquela expressão que revelará seu significado fundamental, talvez às custas da verossimilhança; até que se eleve ou se precipite, se estenda ou se encolha; enfim, até que seja realizado aquilo que nela se encontra adormecido no estado de possibilidade.

"Uma prostituta não é mais retratada arrumada e maquilada da forma como a sua profissão exige. Ela aparecerá sem perfumes, sem cosméticos, sem bolsinha, sem perna balançando, mas a natureza do seu caráter deverá subressair de uma forma tão viva na simplicidade da forma que resultará saturada de todos os vícios, paixões, baixezas e tragédias com que são feitos o seu coração e a sua profissão. Não importa conhecê-la em sua existência quotidiana: o chapéu, o andar, os lábios são apenas derivativos que não esgotam a essência do seu caráter.

"O mundo já existe, não teria sentido fazer uma réplica dele: a principal tarefa do artista consiste em indagar seus movimentos mais profundos e seu significado fundamental, e em recriá-lo. Cada homem não é mais um indivíduo ligado ao dever, à moral, à sociedade, à família: nessa arte, ele se torna apenas uma coisa, a maior e a mais mísera, torna-se homem. Isso é que é novo e inédito em relação às demais épocas; é dessa forma que se se desvincula da concepção burguesa do mundo. Não há mais vínculos que mantenham oculto o rosto do homem, não há mais episódios conjugais, tragédias baseadas na contradição entre convenções e necessidade de liberdade, ambientes restritos, chefes rígidos, oficiais gozadores — marionetes que, suspensas aos fios da visão psicológica do mundo, recitam, riem, sofrem segundo as regras, os pontos de vista, os erros, os vícios desta atual sociedade fundada e construída por homens.

"Em seu fechar-se inexorável, a mão do artista dilacera todos esses derivativos e revela-os como aquilo que são: fachadas. Longe dos bastidores, do jugo de um sentimento falseado pelas convenções tradicionais, aparece o homem e só ele, não o animal loiro, o selvagem primitivo, mas exatamente o homem puro e simples. Seu coração alarga-se, seus pulmões se abrem, ele se abandona à criação da qual não é uma parte, mas que se move nele da maneira como ele a reflete; sua vida se regula sem necessidade da lógica, sem raciocínio, sem os empecilhos da moral e também da casualidade, unicamente segundo a ampla medida do seu sentimento. Através dessa extroversão do seu interior, ele prende-se a tudo: encerra o mundo, tem em si a terra, as suas pernas têm nela raízes ao mesmo tempo em que a domina, o seu fervor abraça o visível e o já visto. O homem é de novo forte de um sentimento vasto e imediato. Ei-lo, tão apreensível o seu coração! Atravessam-no ondas de um sangue tão genuíno, que ele parece ter o coração pintado no peito. Não mais se trata de um personagem, mas de um homem verdadeiro: situado no cosmo, porém com sensibilidade cósmica; não se preocupa em viver a sua vida: atravessa-a; não reflete sobre si mesmo, mas vive si mesmo, não vagueia às margens das coisas, colhe-as bem no centro. Não é desumano nem tampouco super-humano, é apenas homem, covarde e forte, válido e vil, bom, banal, magnífico, assim como Deus o deixou no momento da criação. As coisas todas estão perto dele, acostumado como está a perscrutar o seu significado e a sua essência autêntica. Não tem inibições, ama e combate de forma direta; apenas a força do seu sentimento o guia e o dirige, não um pensamento contaminado. Portanto, pode chegar a exaltar-se, a fazer nascer em seu espírito grandes visões; atinge Deus como auge do sentimento, a ser alcançado apenas através de êxtases espirituais nunca antes experimentados. No entanto, esses homens não são gente insensata: é o que o processo do seu pensamento escorre numa natureza especial; são impolutos; não pensam por tabela. Não experimentam em círculos e por ondas de ecos, experimentam de modo direto."[24]

Nesse trecho, algumas das características dominantes da tendência expressionista são, pois, ulteriormente esclarecidas. Entre outras coisas, das afirmações de Edschmid resulta evidente uma enérgica inclinação para a "desistoricização" do sentimento. É o caminho para uma concepção existencial da arte: colher, na realidade, sob o invólucro do transitório, o núcleo eterno, imutável da própria arte. Por esse caminho, depois de eliminar as deformações históricas da existência, chegar-se-á a identificar o eterno com um mero dado fisiológico indiferenciado, com um vago psicologismo, com um puro *sentir-se viver*, no fundo do qual encontram-se unicamente os grumos palpitantes do instinto. Estamos, portanto, em última análise, diante de um processo de misticização do naturalismo. O ponto de chegada extremo de um processo como esse pode ser indicado no atual informalismo. A partir desse ponto de vista recai-se, pois, numa posição de decadentismo neo-romântico. Não é por nada que um dos autores preferidos de Edschmid é Novalis, que Heine definia como "um assustador grito de angústia em vinte volumes".

---

[24] *Ibidem*, pp. 5-11.

Mas, exatamente como em Novalis, Edschmid também apresenta uma solução espiritualista, de êxtase interior, de visão purificada dos incidentes inferiores da experiência. Em suas páginas, esses dois aspectos confundem-se um com o outro. Contudo, nem um, nem outro desses aspectos excluem ainda a presença de uma verdade histórica, mesmo que neles exista um forte impulso para atravessá-la pela posse metafísica de uma essência absoluta. A exigência de golpear o centro da realidade, de não permanecer em sua periferia, provinha de uma justa reação à arte oficial, epidérmica por constituição, opunha-se a um impressionismo cada vez mais exterior. Tratava-se de pressionar a realidade para que dela brotasse o latente secreto. Neste *pressionar* encontra-se a origem típica da deformação expressionista, que se reporta particularmente a Van Gogh e a Munch. Se, portanto, a realidade enfrentada era uma realidade não imaginária mas histórica, o núcleo que dela brotava não podia deixar de ser seu filho, por mais que a operação criativa estivesse impregnada de sugestões místicas ou existenciais. E este é, sem dúvida, o lado mais rico, mais válido, mais denso de possibilidades de desenvolvimento do expressionismo, e não só dele. É claro que sua fecundidade está intimamente ligada à maior força de verdade não mistificada que o artista soube gerar *ex natura rerum*. Certamente o artista expressionista, nesse ato criativo, sente-se envolvido na própria coisa, sente-se parte dela. Portanto, o elemento subjetivo é acentuado, mas, ao mesmo tempo, em muitos casos, tal subjetivismo é também colocado a serviço da acentuação da verdade contida na situação do real.

Muitas influências ideológicas agem sobre os artistas expressionistas. Nietzsche em primeiro lugar: seu brilhante niilismo neo-romântico, de onde emergem também ásperos ataques contra os "valores" da sociedade burguesa, inspira os melhores escritores, poetas, artistas da época, de Thomas Mann a Grosz. Strindberg e Munch também sofreram o seu fascínio: Strindberg, de 1888 a 1889, manteve correspondência com ele; Munch, em 1906, fez dele um retrato a partir de uma fotografia. E lembramos aqui Munch e Strindberg porque eles também tiveram uma forte influência no expressionismo alemão. Na época, via-se de bom grado em Nietzsche o inimigo dos historiadores prussiano-alemães, o pensador que escarnecera Bismarck e defendera os judeus do anti-semitismo do professor berlinense Eugen Dühring, o escritor polêmico contra a estúpida presunção dos *parvenus* da época de Guilherme[25]. Os paradoxos de Zaratustra tinham força de persuasão sobretudo em função da violência com que subvertiam os conceitos e os lugares-comuns da moral corrente. Tampouco pode-se esquecer que, exatamente naqueles anos, começaram a aparecer também algumas das obras mais importantes de Freud, cujas análises exerceram um indubitável fascínio sobre determinados ambientes culturais e, portanto, mais ou menos diretamente, sobre os artistas[26].

Entretanto, a maior influência sobre os expressionistas alemães foi exercida pelos artistas franceses, por Van Gogh e por Munch. De qualquer maneira, é óbvio que tal influência nunca poderia ter sido tão profunda se não tivesse encontrado um terreno já preparado, já disposto e orientado em sentido expressionista. Munch foi, provavelmente, o primeiro a apresentar na Alemanha uma imagem revolucionária da pintura. Sua exposição em Berlim, no ano de 1892, em que apresentou cinqüenta e cinco obras, marcou profundamente mais de um artista. Quando se solicitou a retirada das suas pinturas, todos os jovens ficaram do seu lado e se chegou assim à fundação da Secessão berlinense. Munch encontrou, enfim, na Alemanha, uma segunda pátria. Em 1905, na cidade de Munique, foi publicada sua primeira monografia. De resto, ele já estivera anteriormente em Berlim junto com Strindberg e em 1890 pintara ali um dos seus quadros mais alucinantes: *Ciúme*.

Mas, ao lado das exposições de Munch, devemos colocar as de Van Gogh, Gauguin e Cézanne em Munique no ano de 1904; as de Van Gogh na cidade de Dresden, em 1905, e em Berlim no ano de 1908; as de Matisse em 1907 e 1909, respectivamente nas cidades de Berlim e de Munique, onde, no mesmo ano, organizou-se uma outra, de Cézanne. E a isso deve-se acrescentar os freqüentes contatos dos artistas alemães com Paris; de Paula Modersohn, por exemplo, que esteve várias vezes em Paris entre 1899 e 1906, onde teve a revelação de Gauguin; de Nolde, que, em 1899, freqüentou a Academia Julian de Paris, de onde haviam saído Vuillard e Bonnard.

---

[25] Cf. A. Abusch, *Storia della Germania moderna*, Einaudi, Turim, 1951, pp. 230-235.

[26] Referimo-nos aqui especialmente às obras *Interpretação do sonho* (1900), *Psicopatologia da vida quotidiana* (1904), *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905) e *Totem e Tabu* (1912).

O grupo da "Ponte"

O primeiro grupo de expressionistas alemães organizado é o que se denominou *Die Brücke* (A Ponte), em 1905. O grupo, portanto, é contemporâneo do Salão em que os fovistas haviam recebido o seu batismo por parte da crítica. O encontro dos fundadores, todavia, remontava a alguns anos antes, a 1902 segundo Kirchner, que traçará mais tarde uma crônica esquemática das vicissitudes do grupo[27]. A associação se verificou em Dresden e os fundadores, além de Kirchner, foram Bleye, Heckel, Schmidt-Rottluff, aos quais se uniram Nolde e Pechstein, em 1906, e Otto Müller, quatro anos mais tarde. O próprio Van Dongen, que participava da exposição junto com Matisse, Vlaminck, Derain e os outros franceses no Salão de Outono de 1905, tornou-se membro da *Brücke* no ano seguinte e serviu de intermediário com os fovistas.

O significado que se encerrava nessa denominação simbólica transparece na carta pela qual o grupo convidava Emil Nolde a integrá-lo: "Uma das finalidades do *Brücke* é atrair para si todos os elementos revolucionários e em fermentação e o próprio nome — ponte — deixa isso bem claro." Eis, portanto, o sentido da denominação. Mas as bases ideológicas que teriam de manter o grupo unido não estavam igualmente estabelecidas. Talvez o terreno comum de entendimento fosse sobretudo o impulso a destruir as velhas regras e a realizar a espontaneidade da inspiração, exatamente como os fovistas, cada um através do seu temperamento. Kirchner, na prática o chefe do grupo, escrevia: "A pintura é a arte que representa num plano um fenômeno sensível... O pintor transforma em obra de arte a concepção da sua experiência. Com um exercício contínuo ele aprende a utilizar os seus meios. Não há regras fixas para isso. As regras para a obra individual formam-se durante o trabalho, através da personalidade do criador, do estilo da sua técnica e do tema a que se propõe... A sublimação instintiva da forma no acontecimento sensível é traduzida de impulso no plano."[28] Aí está: a destruição de todo preceito que pudesse trazer dificuldade para a manifestação fluída da inspiração imediata. É um dos pontos fundamentais da poética do expressionismo; a intolerância para com uma lei, uma disciplina e, ao contrário, a obediência às pressões emotivas do próprio ser.

---

[27] Cf. *Crônica da união artística "Die Brücke"*. Segundo essa crônica, Nolde integrou o grupo desde 1905. No entanto, a carta que o convidava a aderir traz a data de 4 de fevereiro de 1906.

[28] *Ibidem.*

Na realidade, todavia, essa força psíquica e fisiológica da inspiração manifestar-se-á nos artistas da *Brücke* apenas por volta de 1910 e nem em todos: em Kirchner, em Müller, em Nolde sobretudo, muito menos nos outros. Nos primeiros anos, seus quadros são, em geral, uma espécie de excitação, de vibração impressionista. Todavia, existe algo nestes artistas que lhes confere uma fisionomia toda especial. A sua pintura quase nunca é agradável, hedonística, brilhante: ao contrário, nela está sempre presente algo de estridente, de grosseiro mesmo, de híbrido. As influências francesas são bastante perceptíveis, mas são acolhidas sem excessivas preocupações formais, de uma maneira que poderia ser considerada superficial e desordenada. Tudo isso já é sinal de uma orientação diferente da francesa, diferente até mesmo do fovismo de Matisse ou de Braque. Em suma, desde as primeiras obras ficava evidente que, para eles, o conteúdo ultrapassava a preocupação com a perfeição formal.

Na evolução do grupo aqueles que mais avançam são Müller, Kirchner e Nolde; Pechstein mantém-se ancorado num exotismo estilisticamente eclético e suficientemente exterior; Schmidt-Rottluff, ainda que com uma virgindade bárbara de energia sincera, não consegue superar um rude esquematismo de postura no quadro; Henckel, como Pechstein, está circunscrito pela fragilidade dos meios, mesmo tendo uma sensibilidade mais aguda e irrequieta do que Pechstein. O mundo poético desses três últimos artistas concentra-se na aspiração à beleza primitiva da criação. Ao contrário, em Müller a aspiração é mais rica e profunda, as suas ciganas, as suas mulheres são um equivalente mais cru, mais timbrado nos azuis densos e nos roxos, dos mendigos e dos saltimbancos azuis e rosa de Picasso. Entretanto, Kirchner, com uma linguagem seca e vibrante, é sem dúvida o artista do *Brücke* que realiza uma imagem verdadeiramente nova, figurativamente original. Ele é sobretudo o poeta da cidade, da vida artificial, das estradas, dos saltimbancos. Sua marca é uma densa seqüência de impulsos, como que o resultado de imperceptíveis descargas nervosas. Suas *cocotes*, seus homens que passeiam têm uma mecanicidade típica de marionetes, são seres automáticos, rígidos, percorridos todavia por uma tensão inatural, misteriosa.

Num escrito assinado com um pseudônimo, Kirchner afirmava: "Se pegarmos um desenho de Kirchner da forma como se lê uma carta ou um livro que se aprecia, teremos inadvertidamente em mãos a chave dessa escrita hieroglífica. Ele desenha como outros homens escrevem. O hieróglifo como marca expressiva de uma realidade vivida, analisada até o ponto de onde brota a sua energia, nada tem a ver com a estilização, é novo para todas as coisas, e todas as coisas são cada vez um novo um pouco diferente, caso apareça em diversas imagens. A proporção das suas partes e a articulação não seguem uma lei tradicional ou geral de construção ou expressão; elas estão, isso sim, em função da vida de todo o quadro, de um movimento e de uma articulação de toda a superfície, não são uma composição aditiva num espaço simulado."[29] Esse passo ilustra de maneira apropriada a concepção da escrita figurativa de Kirchner como meio de transcrição daquela onda psíquica, que é a inspiração, no retângulo da tela.

Há em Kirchner uma hipersensibilidade que se traduz em formas tensas, agudas, em cores azedas, em decomposições da figura. No meio da guerra, quando, presa de uma prostração nervosa, encontrará refúgio nas montanhas suíças, os pastores, os camponeses, o silêncio dos Alpes tornarão em parte mais doce a sua visão e, mais tarde ainda, antes de se matar, em 1938, ele buscará soluções diferentes fora da sua primeira poética, numa direção de gosto mais educado, mais francês. Entretanto, o Kirchner mais significativo continuará sendo sempre aquele das ruas de Berlim, o Kirchner da *Escola de dança* de 1914, do *Auto-retrato* de 1918, o Kirchner todo tenso, todo frêmitos, elétrico e contraído, que apreendeu o isolamento, o caráter fantasmático do homem no fervilhar das metrópoles por sobre as quais imperava o Apocalipse da guerra.

Em 1911, *Die Brücke* transfere-se para Berlim. Porém, já desde o final de 1907 Nolde não pertence ao grupo e, a partir de então, será para sempre um solitário. Para ele também, Gauguin, Van Gogh e Munch foram referências fundamentais de sua orientação. Entre outras coisas, Munch o conhecera em Berlim no ano de 1906, nos dias em que estava preparando os cenários para *Os espectros* de Ibsen. No ano da transferência do *Brücke* para Berlim, Nolde, que partira para a Bélgica, terá a oportunidade de ali conhecer numerosos outros quadros de Van Gogh e, sobretudo, de conhecer Ensor, que terá uma influência decisiva sobre ele.

Entretanto, a essa altura já pintara uma série de obras onde já existe em germe todo o seu futuro desenvolvimento. A aquarela do pôr-do-sol de 1908[30] pode ser considerada um ponto inicial seguro do afastamento de Nolde daquela espécie de vigoroso impressionismo alemão do qual Liebermann, Corinth e Slevogt foram os expoentes máximos.

---

[29] Cf. W. Hess, *I problemi della pittura*, Garzanti, Milão, 1958, pp. 65-66.

[30] Publicado na autobiografia: E. Nolde, *Jahre der Kämpfe*, Christian Wolff Verlag, Flensburg, 1956, p. 91; primeira edição, Berlim, 1934. Deste texto tiramos as citações a seguir.

Nolde era um alemão do Norte e também se sentia atraído pelo mito do selvagem e do primitivo, como os seus amigos do *Brücke*: como Kirchner, que ia estudar os fetiches negros do Museu Etnográfico de Dresden; como Prechstein, que copiava os fetiches até mesmo em seus quadros. E, da mesma forma que muitos outros expressionistas, seguindo o exemplo de Gauguin, ele também viajará pelos países exóticos. Entretanto, a sua maneira de conceber o primitivo envolverá razões muito mais decisivas do que a simples busca de um estado de pureza e de vida desvinculada das regras sociais. Para Nolde, a descoberta do primitivo tornar-se-á descoberta do primordial, daquela primeira substância do universo que é o princípio das metamorfoses da matéria, que é seu fermento inesgotável, seu impulso originário.

Assim, para ele, a arte dos povos primitivos ou a arte popular são sugestivas apenas porque nelas, mais do que em outra parte, o primordial se comunica diretamente. Mas ele também sente a natureza dessa maneira: "O grande mar fragoroso ainda está em seu estado primordial, bem como o vento, o sol e até mesmo o céu estrelado ainda são idênticos ao que eram cinco mil anos atrás." Ao universo de Van Gogh, permeado por densas correntes de energia, Nolde substitui um universo que só há pouco parece ter saído do caos primigênio: terra e céu, céu e mar se reúnem num amplo, tumultuoso, confuso amplexo, onde explodem surdos reflexos avermelhados, acendem-se amarelas labaredas repentinas e a natureza parece dilatar-se para uma obscura, ilimitada gestação. Um sentimento trágico da natureza preside à criação de Nolde. No ato criativo, ele se abandonava ao fluxo psico-fisiológico da inspiração: "Eu evitava previamente qualquer reflexão, uma vaga idéia de ardor e de cor era-me suficiente." Para ele, as cores tinham "uma vida própria", eram "chorosas e ridentes, quentes e santas, como canções de amor e de erotismo, como cantos e esplêndidos corais." E Nolde explicita ainda: "Pintando, eu quis que as cores, através de mim como pintor, se desenvolvessem na tela com a mesma conseqüência com que a própria natureza cria as suas figuras, como se formam os minerais e as cristalizações, como crescem o musgo e as algas, como sob os raios do sol deve entreabrir-se e desabrochar a flor." Fortes, intensas manchas de cor estendiam-se em sua tela como se estende no ar um soar de gongo, e dentro daquelas manchas ele adensava "os gritos de medo e de dor dos animais" junto com a embriaguez em que a exaltação criativa o atirava.

Da aquarela de 1908 aos quadros de natureza de 1916, a evolução da paisagem noldiana pode ser considerada completa; depois, tratar-se-á apenas de ampliar as intuições anteriores. O esquema das suas paisagens é simples, é o esquema holandês: horizonte abaixado, céu alto. É o mesmo esquema de Ensor, o mesmo esquema que mais tarde será também de Permeke. Porém, enquanto em Ensor e em Permeke a inspiração cósmica assume um tom de grandeza épica, na visão de Nolde prevalece um rude misticismo nórdico. Nada mais resta, nessa pintura, da precisa lógica descritiva do passado. A inspiração já é tirada da região dos instintos, antes mesmo de se ramificar nos diferentes estados psicológicos. Nessa região, não existem as pequenas categorias do real, é uma região indiferenciada, onde se encontra apenas a escura cadência do sangue. Aqui vivem ódio e terror, sexo e morte; aqui, no profundo, agitam-se as forças que unem o homem à natureza. E é exatamente aqui que Nolde procura descer para pintar as suas imagens.

Mas junto com as paisagens, que constituem a parte mais relevante da sua obra e que ele pinta com igual intensidade até a sua morte, devem-se colocar os quadros de figuras. Já com plenitude, esses trabalhos começam a aparecer por volta de 1909, ao final de uma grave doença. Trata-se do início dos seus quadros com tema religioso.

Essas telas, apesar de anteriores à sua viagem à Bélgica, parecem fazer formalmente eco ao grotesco de Ensor. Pura coincidência? Em 1899, quando Nolde estava na Academia Julian, publicou-se em Paris um número inteiro da revista *La Plume* dedicado a Ensor; é bem provável que ele o tenha visto, o que lhe permitiu conhecer também a *Entrada de Cristo em Bruxelas*, pintado por Ensor um ano antes. Mas os quadros de Nolde, à parte certas afinidades formais, são bem diferentes do *Cristo* de Ensor. *A ceia* e, mais ainda, *Pentecostes* [e todos os que se seguiram: *Cristo e as crianças* (1910), *Cristo no inferno* (1911), o tríptico de *Santa Maria do Egito*, as cenas de *A vida de Cristo* de 1912 e os demais quadros de tema bíblico] pertencem muito mais do que as paisagens à inspiração mística de Nolde. De fato, o seu grotesco nada tem do moralismo sarcástico de Ensor; trata-se, ao contrário, de algo que tem raízes muito mais no misticismo teutônico medieval. Ele mesmo confessa a respeito dessas obras: "O quadro *Cristo escarnecido* me salvou de descambar na emoção... Depois desci ainda nas profundezas místicas do ser meio humano, meio divino: *Pentecostes* estava esboçado. Os quadros *A ceia* e *Pentecostes* assinalam a passagem de um sentimento estético exterior para um sentimento de valor interior."[31] Nolde insistia no fato de ser "alemão", alemão mesmo quando pintava as paisagens das ilhas e dos mares do Sul. Nessas representações sacras, percebe-se, sem dúvida, uma espécie de ascendência ancestral. Olhando para essas imagens rudimentares, executadas com pastas cromáticas acres, febris, irritantes, com verdes podres, vermelhos vinháceos ou ardorosos, roxos lívidos, amarelos ictéricos, vem-nos à mente como Heine definia certo romantismo germânico: "Uma repugnante mistura de loucura gótica e falsidade moderna." Mas, ao mesmo tempo, dessa exacerbada iconografia expressionista que procede por hipérboles surge uma perturbação, um mal-estar sem limites: "Não acreditem nesta civilização", gritam os personagens expressionistas de Nolde. Obrigado a manejar um conteúdo fluido, impetuoso, sem uma medida racional, ele se inclina cada vez mais para uma arte exclamativa, sem narração, sem desenvolvimento. No primordial de Nolde há lugar também, ainda que raramente, para a alegria; trata-se, porém, de uma alegria bastante diferente da felicidade naturalista de Pechstein. Trata-se de uma alegria que eclode com clamor selvagem e perturba tanto quanto um espetáculo de angústia.

---

[31] Cf. V. Apollonio, *"Die Brücke" e la cultura dell'espressionismo*, Alfieri, Venezia, 1952, p. 54.

O "Cavaleiro azul"

Em 1913, o grupo do *Brücke* se dissolveu. No entanto, ainda resistia o grupo do *Blaue Reiter* (Cavaleiro azul), fundado em 1911 por Kandinsky e Franz Marc. Esse grupo havia nascido da fervilhante vida intelectual e artística de Munique para onde, entre 1890 e o início do século, já convergiam de toda parte da Europa os jovens que pretendiam dedicar-se à arte. Nesse espaço de tempo encontramos em Munique, junto com Kandinsky, Jawlensky, Mariana von Werefkin, os irmãos David e Vladimir Burliuk, Kubin e Klee. Em 1909, surgia a Neue Künstlervereinigung München (Nova Associação dos artistas de Munique), da qual o próprio Kandinsky foi eleito presidente e que também reunia, além de quase todos os artistas acima mencionados, Gabriela Münter, Alexander Kanoldt, Karl Hofer e alguns outros. Justamente da cisão dessa primeira associação nasceu o *Blaue Reiter*.

Todavia, antes de se dividir, a Neue Künstlervereinigung organizou duas importantes mostras na Galeria Moderna de Tannhäuser, a primeira em dezembro de 1909, a segunda no ano seguinte. Para esta última, Rouault, Derain, Van Dongen, Vlaminck, Picasso e Braque, ou seja, os "velhos" fovistas e os novos cubistas, tinham mandado obras de Paris. Entretanto, elemento ainda mais decisivo era a apresentação do segundo catálogo, em que apareciam, pela primeira vez enunciadas, algumas idéias tipicamente kandinskianas: "Numa hora indeterminada, de uma fonte que hoje nós conhecemos, nasce inelutavelmente a obra de arte. Frio cálculo, manchas que explodem em desordem, construção matematicamente exata (clara ou recôndita), desenho silencioso ou berrante, elaboração escrupulosa, fanfarras de cor ou *pianissimo* de superfícies largas, tranqüilas, esmiuçadas, quebradas. Não é esta a Forma? Não é este o Meio? Almas sofredoras, irrequietas, atormentadas, com um rasgo provocado pelo choque do espiritual com o material. Aquilo que se encontrou. Aquilo que vive da natureza-viva e da natureza-morta. O consolo dos fenômenos do mundo-exterior-interior. Presságio de alegria. Chamar. Falar do recôndito através do recôndito. Não é este o conteúdo? Não é esta a consciente ou a inconsciente finalidade do irreprimível impulso criativo? Ai daquele que tem o poder de colocar na boca da arte as palavras necessárias e não o faz. Ai daquele que desvia da boca da arte o seu ouvido espiritual. O homem fala ao homem do sobre-humano — a linguagem da arte."[32]

Esse texto de entoação esotérica logo dá uma idéia da diversidade de postura do novo grupo de Munique. Evidencia-se desde logo um fato: Kandinsky e seus amigos mais íntimos não aceitam a poética do *Brücke*. O instinto, o temperamento, a raiz fisiológica da inspiração não os persuadem. Com os militantes do *Brücke*, eles tinham numerosas posições em comum, mas eram antes as posições de negação: contra o impressionismo, contra o positivismo, contra a sociedade do seu tempo. Ou seja, eles tendiam a uma purificação dos instintos em vez de buscar o desencadeamento na tela; não procuravam um contato fisiológico com o primordial, mas antes uma maneira de apreender a essência espiritual da realidade.

Esse grupo tem, portanto, uma orientação destacadamente especulativa, não manifesta atitudes bárbaras, mas refinadas, quase aristocráticas. Na fórmula "falar do recôndito através do recôndito" já está condensado todo o pensamento estético de Kandinsky. O prefácio à segunda exposição descreve, de fato, as formas figurativas de vanguarda de uma maneira ainda indiferenciada, faz menção ao cubismo, ao fovismo, ao expressionismo; mas o que emerge é exatamente esta fórmula: fazer vibrar a essência secreta da realidade na alma, agindo sobre ela com a pura e misteriosa força da cor libertada da figuração naturalista.

Quando Kandinsky escrevia esta apresentação, seu livro *Do espiritual na arte*[33] já estava pronto, ou quase, ainda que por circunstâncias diversas, viesse a ser publicado apenas dois anos depois. Portanto, suas convicções estéticas já estavam formuladas. As razões da sua demissão da Neue Künstlervereinigung se originam disto: de um contraste estético. Juntamente com Kandinsky, saíram Marc, Kubin e Gabriela Münter. Assim nasceu o *Blaue Reiter* em 1912. Kandinsky e Marc lhe deram vida e o alimentaram com o seu entusiasmo. O nome do agrupamento surgiu do encontro natural do amor de Kandinsky pela imagem fabulosa dos cavaleiros, que muitas vezes ele havia pintado, e da inclinação estética que Marc tinha pela beleza dos cavalos com o fato de ambos amarem o azul. O nome de *Cavaleiro azul* daí foi encontrado. Porém, mesmo esse grupo, enquanto grupo, não teve uma existência duradoura: em 1914, organizou a sua última exposição. Então, a guerra o dispersou. Macke, que aderira ao grupo em 1911, morre durante os primeiros meses do conflito na frente de batalha. Marc terá o mesmo destino, em 1916. Apesar disso, o *Blaue Reiter* estava destinado a ter um grande peso na vida artística européia futura.

---

[32] Cf. W. Grohmann, *V. Kandinsky*, Il Saggiatore, Milão, 1959, p. 64.

[33] Cf. V. Kandinsky, *Della spiritualità nell'arte*, Edizioni di "Religio", Roma, 1940. Deste volume foram tiradas também as citações a seguir.

A primeira exposição do *Blaue Reiter* foi organizada em Munique, no mês de dezembro de 1911; a segunda, em fevereiro do ano seguinte e reuniu apenas obras gráficas, desenhos e aquarelas. O próprio Paul Klee esteve presente nesta segunda exposição com dezessete trabalhos. Em outubro de 1913, os artistas do *Blaue Reiter* foram convidados para o Primeiro Salão de Outono alemão organizado em Berlim, uma resenha de caráter internacional onde foram expostas cerca de 360 obras. Nesta exposição, o *Blaue Reiter* apresentava-se com uma premissa que, junto com a consciência do divórcio ocorrido entre arte e sociedade, revela claramente a intenção de se manter estranho ao "mundo": "Não vivemos hoje numa época em que a arte esteja a serviço da vida. Aquilo de verdadeira arte que nasce hoje, parece mais o sedimento de todas as forças que a vida não foi capaz de absorver, é a equação que espíritos de mentalidade abstrata extraem da vida, sem desejos, sem discussão. Em outras épocas, a arte é o fenômeno que faz levitar a massa do mundo. Tais épocas estão hoje bem distantes. Enquanto elas não se manifestarem de novo, o artista deve manter-se distante da vida oficial. Esta é a nossa rejeição, livremente decidida, das propostas que o mundo nos faz. Não queremos nos confundir com ele..."[34]

O caráter dessa abstenção, desse exílio voluntário enquadra-se naquela poética do protesto e da evasão de que já se falou. Nesse caso, porém, a evasão não é rumo ao mundo selvagem, nem no coração ou nas vísceras pulsantes da natureza, mas no "espiritual" da natureza, no Eu interior, na verdade da alma. Estamos ainda numa concepção mística, mas, dessa vez, trata-se mais de uma mística ascética do que de um turbulento misticismo de natureza fisiológica. Desencarnar, destruir a antiga idolatria do artista pelos fenômenos do real, purificar o impuro: eis o que o artista deve fazer. O caminho da abstração está aberto, portanto. Na poética do *Blaue Reiter*, assim como a enunciaram Marc e Kandinsky, há, pois, uma oposição àquele expressionismo que tira partido da deformação física para chegar ao resultado. Marc e Kandinsky rejeitam a brutalidade deste método, a sua violência exterior. Para eles não se trata de agravar uma situação da realidade; trata-se, se tanto, de libertar a íntima verdade do real dos laços materiais que lhe impedem percebê-la.

---

[34] Cf. W. Hess, *op. cit.*, p. 108.

Nesse sentido, alguns trechos de Marc são extremamente límpidos: "Cada coisa tem o seu invólucro e o seu ponto central, aparência e essência, máscara e verdade. Que nós alcancemos apenas o invólucro em vez da essência das coisas, que a máscara delas nos cegue de tal forma que nos impeça de encontrar a verdade — em que medida isso influi sobre a clareza interior das coisas?... Já desde cedo percebi o homem como 'bruto'; o animal parecia-me mais bonito, mais puro; entretanto, nele também descobri tanto de repugnante e de feio que minhas representações, instintivamente, por necessidade interior, se tornaram cada vez mais esquemáticas, cada vez mais abstratas. Árvores, flores, terra, cada ano que passava tudo me mostrava, cada vez mais, aspectos feios, repugnantes ao sentimento, até que só agora, de repente, tenho plena consciência da feiúra da natureza, da sua impureza... O que esperamos da 'arte abstrata'? É a tentativa de fazer que fale o próprio mundo, em vez da nossa alma excitada pela imagem do mundo... Temos a experiência milenar de que as coisas se tornam tanto mais mudas quanto mais claramente seguramos diante delas o espelho óptico da sua aparência fenomenológica. A aparência é sempre inexpressiva, mas afastem-na, afastem-na completamente do espírito, imaginem que nem vocês, nem a sua imagem do mundo existem mais — e o mundo permanece em sua verdadeira forma, e nós artistas intuímos essa forma. Um demônio nos concede ver entre as fissuras do mundo e nos leva em sonho atrás da sua variegada cena."[35]

A meditação estética de Kandinsky, ao contrário da de Marc, reveste-se de um caráter mais sistemático. Kandinsky provinha dos estudos de Direito e seu esforço teórico cumpre-se em sua plena maturidade intelectual. De fato, quando se dedica a seu tratado sobre o espiritual na arte, ele já completou quarenta e quatro anos. Muitas das idéias que ordena e elabora em seu texto já desabrocharam aqui e ali pela Europa e já deram, ou estão para dar, origem a movimentos ou tendências na França, na Itália, na Holanda, na Rússia; o cubismo e o futurismo já nasceram, a evolução de Mondrian já teve início, e, na Alemanha, Adolf Hölzel já enunciou idéias específicas sobre a autonomia dos meios artísticos, enquanto Malevitch e Larionov, na Rússia, preparam-se para propor o suprematismo e o raionismo. O fato de que o tratado de Kandinsky tenha tido três reimpressões, de dezembro de 1911 a outubro de 1912, demonstra que muitos outros artistas meditavam sobre problemas análogos, ou que, pelo menos, se sentiam atraídos por eles. O antipositivismo levou Kandinsky ao intuicionismo bergsoniano e a poetas como Maeterlinck. No entanto, não faltavam na Alemanha filósofos e esteticólogos que já tivessem lançado as bases de uma interpretação da arte como pura forma: era o filão kantiano que se desenvolvia até Fiedler, o qual já tinha publicado alguns dos seus textos fundamentais desde 1876. Há numerosas coincidências com os enunciados de Fiedler em Kandinsky; nele, entretanto, nota-se um impulso de natureza diferente, que dá às suas exigências "racionais" quase o tom de revelações. Desse ponto de vista, foi correto definir tanto Kandinsky quanto Marc e Klee como "expressionistas líricos". Numa linha próxima à de Fiedler, Friedmann com seu *Mundo das formas* e Worringer com *Abstração e penetração*, publicado em 1907[36], também exerceram a sua influência sobre Kandinsky e sobre o *Blaue Reiter*. Entretanto, insistimos, o clima em que se move Kandinsky não é, nesse momento, o de um "racionalismo idealista", mas, antes, de um "espiritualismo neo-romântico".

---

[35] F. Marc, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Berlim, 1920. Cf. H. K. Röthel, *Pittura moderna tedesca*, De Agostini, Novara, 1957, pp. 75-76; W. Hess, *op. cit.*, pp. 110-111.

O profetismo neo-romântico de Kandinsky exprime-se claramente na primeira parte do seu tratado. Na apresentação do livro ele escreve: "Nossa alma, que, depois do longo período de materialismo, está apenas despertando, traz em si os germes do desespero proveniente da falta de fé, da falta de objetivo e de meta. Todo o pesadelo das concepções materialistas, que fizeram da vida do universo um jogo malvado e sem finalidade, ainda não passou. A alma em via de despertar sente ainda a forte impressão daquele pesadelo. Apenas uma débil luz desponta como um pequeno ponto no enorme círculo negro. Essa luz fraca é como um vislumbre, que a alma quase não tem a coragem de ver, na dúvida de que ela, a luz, seja um sonho, e o círculo negro, uma realidade." Para Kandinsky a história da humanidade está toda encerrada nessa marcha ascética do materialismo para o espiritualismo, ou seja, do mal para o bem, da escuridão para a luz, da angústia para a felicidade. A arte não deve percorrer um caminho diferente: do grave e humilhante embaraço da realidade material à abstrata liberdade da visão pura.

---

[36] Cf. W. Grohmann, *op. cit.*, pp. 85-86.

Mas em que consiste a felicidade para os homens e a visão pura para a arte? O pensamento social de Kandinsky é no mínimo confuso. A seu ver, a sociedade deve ser concebida como um triângulo ou como uma pirâmide, que "avança lentamente com movimento progressivo e ascensional". Nas seções mais baixas, e portanto maiores, estão aqueles que têm um credo materialista, isto é, "judeus, católicos, protestantes... todos os ateus, como alguns reconhecem abertamente dentre eles, mais audazes ou mentalmente mais limitados". Estes, "em política... são partidários da representação popular ou republicanos... em economia, esses homens são socialistas. Afiam a espada da justiça para desferir o golpe mortal na hidra capitalista e cortar-lhe a cabeça do mal". Segundo Kandinsky toda essa gente não é absolutamente capaz de entender um problema. Pouco mais acima estão os "socialistas de diversas tendências", leitores da *Ema* de Schweitzer, de *A lei férrea* de Lassalle e de *O capital* de Marx. E assim por diante, numa ascensão purificadora, onde se encontram nos graus mais elevados poucos cientistas que "não depositam nenhuma esperança nos métodos da ciência materialista", alguns teósofos, alguns artistas!

Não seria o caso de falar dessa concepção kandinskiana se ela não revelasse em cheio a crise em que haviam caído os intelectuais europeus depois de 1848 e depois de 1870. No caso de Kandinsky, devemos também lembrar a impressionante involução dos intelectuais russos depois do fracasso da revolução de 1905. Ele permaneceu intimamente ligado a seu país; de 1903 a 1905 esteve diversas vezes na Rússia e não há dúvida de que o refluxo revolucionário, com o deslizamento dos intelectuais para posições místicas, também tenha tido sobre ele uma influência toda especial.

Parece quase possível ler um eco desse fato, além da angústia da guerra, em algumas linhas do seu diário: "Quanto mais este mundo se torna amedrontador (como é justamente o mundo de hoje), tanto mais a arte se torna abstrata, enquanto um mundo feliz cria uma arte realista."[37] Volta-se, assim, pela boca do próprio Kandinsky, à equação goethiana: progresso = objetivismo, decadência = subjetivismo. E, mais uma vez, parece evidente que, para Kandinsky, a nova concepção da arte seja uma forma de salvar a si mesmo fora da história. Os meios específicos da expressão artística kandinskiana, assim como ele teoricamente os definiu na segunda parte do seu tratado, não prescindem dessa posição.

---

[37] Cf. W. Grohmann, *op. cit.*, pp. 28

Segundo Kandinsky, a base da arte é apenas o "princípio da necessidade interior". Aquilo que no prefácio do catálogo da exposição da Neue Künstlervereinigung era apenas confusamente mencionado está explicado por extenso no tratado. Para Kandinsky, a cor é o meio que exerce uma influência direta sobre a alma: "A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma é o piano de muitas cordas. O artista é a mão que, tocando esta ou aquela tecla, coloca pré-ordenadamente a alma humana em vibração." Aquilo para que o artista deve tender é, portanto, a "adequação das teclas", isto é, das cores, ao princípio da "necessidade interior".

Para fazer isso, é indispensável esclarecer a complexa natureza da cor. E Kandinsky dispõe-se exatamente a tanto, dividindo a cor em duas categorias fundamentais: o quente e o frio da tonalidade em seus diversos graus de claro e escuro. Daqui nasce toda uma complicada simbologia psicológica das cores que, conforme a sua tonalidade, quente ou fria, determinam "ressonâncias" específicas na alma. Assim, ficamos sabendo, por exemplo, que o "verde absoluto... é, no mundo das cores, aquilo que, no mundo humano, é a chamada burguesia: ou seja, um elemento imóvel, satisfeito consigo mesmo, limitado em todos os sentidos". Esse verde, afirma Kandinsky, "é como uma vaca gorda, muito sadia, que jaz imóvel e que, capaz apenas de ruminar, contempla o mundo com olhos bobos e obtusos". E continua: "O verde é a cor principal do verão, quando a natureza deixou para trás o período do *Sturm und Drang*, o período romântico do ano, a primavera, e mergulhou numa quietude satisfeita." Em uma nota a respeito desse verde, Kandinsky chega mesmo a fazer o seguinte comentário: "Análoga é também a ação do equilíbrio ideal e tão louvado. Afinal, isto foi dito por Cristo: *Você não é nem frio nem quente.*" Esta linguagem bíblica ou evangélica reaparece com freqüência em suas páginas. Ele chega a exclamar: "Todos os meios são santos, quando interiormente necessários. Todos os meios são pecaminosos, se não brotam da necessidade interior." E isso é mais um sinal da sua proximidade das correntes místicas russas tradicionais que renasceram com novo vigor, como já mencionamos, após o fracasso revolucionário de 1905. Não por nada ele citava de bom grado Blavatsky e Merejkóvski.

Sempre numa nota, Kandinsky adverte que "todas essas considerações são fruto da sensibilidade psíquica empírica e não se baseiam em dados da ciência positiva". Só mais tarde sua posição antipositivista se atenuará, até concordar com os pressupostos do racionalismo científico entendido em termos idealistas. De resto, o próprio Mondrian se inspirou na teosofia.

Em sua teoria, Kandinsky introduz também a noção de movimento das próprias cores, movimentos horizontais, centrífugos e centrípetos[38]. Mas o dinamismo das cores, assim como a cor em si, estão relacionados com a forma. Uma cor ilimitada, isto é, sem forma, pode ser apenas pensada, não realizada na tela. No quadro, a cor "deve ser delimitada na superfície, delimitada por outras cores, que lá estão *inelutavelmente* e que em nenhum caso é dado evitar". Entre forma e cor há, portanto, uma inevitável e recíproca interação. Assim, vale também para a forma aquilo que se afirmou para a cor: a adequação ao "princípio da necessidade interior", princípio que Kandinsky, por outro lado, nunca procurou definir com clareza.

Para Kandinsky, essa adequação se verifica da maneira mais perfeita naquelas formas que prescindem da objetividade, mesmo que a pura abstração — confessa ele — "poucos artistas possam praticar" hoje. De qualquer maneira, o elemento abstrato da forma "é gradativamente e cada vez mais levado para os primeiros planos. Esse crescimento e o predomínio definitivo do abstrato são naturais".

Nos ensaios imediatamente sucessivos ao tratado sobre o espiritual na arte, ele procura aprofundar e ampliar ainda mais uma série de conceitos. Em *Pintura como arte pura*[39] de 1913 chega a uma afirmação decisiva quando escreve que "a obra de arte torna-se sujeito". Em outras palavras, a obra de arte torna-se um mundo em si, um universo autônomo, com leis próprias; não é mais o equivalente de um conteúdo preexistente, mas ela mesma é um conteúdo novo, original, uma forma nova do ser, a qual age sobre nós, através dos olhos, despertando em nosso íntimo vastas e profundas "ressonâncias" espirituais.

Esse ponto de chegada de Kandinsky, que ele converte em imagem abstrata desde 1910, não era porém exclusivo. De fato, Kandinsky afirmava, na época, que mesmo a realidade objetiva podia ser olhada "de uma maneira abstrata", ou seja, prescindindo da função que as coisas são obrigadas a ter na mortificante rotina quotidiana. Isso podia dar vida a um abstracionismo-realista de certo modo análogo ao abstracionismo puro: para Kandinsky o ingênuo

---

[38] Cf. W. Kandinsky, *op. cit.*, pp. 74 e seg.

[39] Outros ensaios de Kandinsky: *Ueber Kunstverstehen* (A compreensão da arte) in "Der Sturm", Berlim, nº 3, 1912; *Rückblicke, 1901-1913* (Autobiografia), in "Der Sturm", Berlim, 1913; *Punkt und Linie zu Fläche* (Ponto e linha sobre plano), Langen Verlag, Munique, 1926.

Rousseau já realizava esse tipo novo de realismo. Entretanto, nesse enunciado já está incluída também a pintura metafísica e, em parte, a surrealista. Em literatura, algo desse tipo estava sendo feito por Kafka, que por volta de 1912, terminara três dos seus mais alucinantes contos. Não parece kafkiana, por exemplo, a seguinte intuição de Kandinsky: "Um simplicíssimo movimento de homens, do qual não se conhece o fim prático, faz em si e por si o efeito de um movimento importante, misterioso, solene. Age como puro som, tão dramático e fascinante que se fica sem movimento, como que diante de uma visão, até que, de repente, se compreende a finalidade prática do movimento e o encanto desaparece. O senso prático destrói o senso abstrato?"[40] Nesse objetivismo abstrato trata-se, portanto, mais uma vez, de suprimir a história. Desta maneira, abstracionismo e objetivismo se entrelaçam.

No entanto, não é nesse sentido que o grupo do *Blaue Reiter* direcionou as suas buscas, ainda que, no puro significado do termo, somente Kandinsky tenha sido um abstrato. O pensamento de Klee sobre esses problemas apresenta uma série de observações penetrantes, que é necessário analisar com o intuito de tornar completo o quadro do esforço especulativo do grupo, sobretudo pela influência que tal especulação teve sobre o destino da pintura contemporânea.

Klee expôs com eficácia a sua concepção da arte numa conferência que proferiu em Jena[41]. O conceito fundamental do seu discurso está encerrado na afirmação de que ao artista interessam mais as "forças criadoras" da natureza do que os fenômenos por elas gerados. Ou melhor: a aspiração do artista deve ser justamente a de se inserir em tais *forças*, de maneira que a natureza possa, através dele, gerar fenômenos novos, novas realidades, novos mundos. Segundo Klee, portanto, o artista deve tornar-se uma espécie de médium, em comunicação com o "ventre da natureza". Dessa maneira, assim como não podemos recusar os fenômenos mais estranhos da natureza, tampouco poderemos rejeitar os "fenômenos" produzidos pelo artista: seria como se rejeitássemos a própria natureza. Em certo momento da conferência, Klee pergunta: "Qual artista não gostaria de morar onde o órgão central do tempo e do espaço — pouco importa se se chame cérebro ou coração — determina todas as funções? No ventre da natureza, no fundo primitivo da criação, onde está guardada a chave secreta do todo?"

---

[40] W. Hess, *op. cit.*, pp. 122-123.

[41] P. Klee, *Ueber die moderne Kunst*, Bern, 1945. A conferência foi organizada em 1924. Alguns fragmentos traduzidos podem ser encontrados em W. Grohmann, *Paul Klee*, Sansoni, Florença, 1956, pp. 365-367 e em H. K. Röthel, *op. cit.*, pp. 76-77; cf. também P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milão, 1959.

Klee procura explicar essa relação natureza-artista com uma comparação: "Permitam-me", diz ele, "usar uma imagem, a imagem da árvore. O artista se preocupa com este mundo complexo e de certo modo nele se orienta bastante bem, podemos acreditar. Assim, tornou-se-lhe possível ordenar a série dos fenômenos e das experiências. Eu gostaria de comparar essa ordem diferente e múltipla, esse seu conhecimento das coisas da natureza e da vida, com as raízes da árvore.

"Das raízes aflui para o artista a linfa, que atravessa a ele e a seus olhos. Desse modo, ele executa a função do tronco. Pressionado e comovido pela força do fluxo da linfa, ele o dirige para a obra segundo a sua visão.

"Como se vê a folhagem das árvores alargar-se em todas as direções, no tempo e no espaço, assim acontece com a obra.

"Ninguém pode pretender que a árvore forme a sua folhagem com base no modelo das suas raízes. É fácil entender que é impossível haver uma correspondência igual entre a parte inferior e a superior. Funções diferentes, que se exercem em dois campos distintos, devem obrigatoriamente provocar formas diferentes.

"No entanto, pretende-se injustamente negar ao artista o direito de se afastar do modelo e, portanto, também de criar. Chega-se inclusive, com um zelo em verdade excessivo, a acusá-lo de impotência e de falsificação voluntária.

"Na realidade, em sua função de tronco, ele nada mais pode fazer a não ser recolher aquilo que chega até ele das profundezas e transmiti-lo para mais longe. Portanto, ele não serve, nem comanda, apenas atua como mediador.

"Portanto, ocupa uma posição extremamente modesta. Não reivindica a beleza da folhagem, pois esta apenas passou através dele."

Essa comparação é o primeiro passo que Klee nos faz dar em sua concepção da arte. O segundo passo, além do exame dos elementos formais (linha, claros-escuros, cores) é a análise do objeto ou da objetividade em suas relações com a criação artística: "Eu desejaria agora considerar a dimensão do objetivo num sentido novo, independente, e tentar mostrar como o artista chega muitas vezes a uma 'deformação', à primeira vista arbitrária, das formas fenomênicas naturais.

"Ele não atribui a essas formas fenomênicas naturais aquele significado que se impõe aos realistas que exercem a crítica. Ele não se sente ligado a essas realidades daquela mesma maneira, pois não percebe na definição de tais formas a essência do processo natural da criação. De fato, interessam-lhe mais as forças formativas dessas mesmas formas.

"Talvez ele seja um filósofo sem querer. E se, como os otimistas, não proclama ser este mundo o melhor dos mundos possíveis, tampouco pretende afirmar que o mundo que nos rodeia é por demais mau para que se possa tomá-lo como modelo. Ele apenas diz: 'Assim como aparece em seu aspecto atual, este não é o único mundo que existe!'

"Conseqüentemente, com olhar agudo, o artista penetra as coisas que a natureza coloca à sua frente já formadas. Quanto mais olha no profundo, tanto mais facilmente relaciona os pontos de vista de hoje com os de ontem, tanto mais imprime-se nele, em vez da imagem definida da natureza, a imagem essencial da criação como gênese.

"Ele se permite até mesmo pensar que a criação não pode estar hoje inteiramente terminada e estende, assim, do passado para o futuro, essa ação criativa do mundo. Desse modo, confere à gênese uma duração.

"E vai mais longe ainda.

"Permanecendo aqui, na Terra, diz dirigindo-se a si mesmo: 'Este mundo teve um aspecto diferente e ainda terá outro diferente.'

"No entanto, tendendo além, pensa: 'Em outros planetas talvez se tenha chegado a formas completamente diferentes.'

"Semelhante mobilidade em relação ao desenvolvimento natural da criação é uma boa escola formativa. Ela pode abalar profundamente o artista, que, sendo ele também móvel, levará essa liberdade da evolução ao desenvolvimento de suas criações pessoais.

"Levando-se em consideração esse ponto de vista, será portanto justo perdoá-lo por nos revelar que o estágio atual do mundo das aparências que a ele se oferece está, por acaso, encerrado no tempo e no espaço, sendo, portanto, demasiado limitado em relação às suas visões profundas e às suas comovidas sensações."

E Klee continua: "Não é acaso verdade que o microscópio cria diante dos nossos olhos imagens que diríamos fantásticas e paradoxais se porventura nos deparássemos com elas por puro acaso, sem compreender seu espírito?

"O senhor X, porém, ao encontrar uma ilustração desse tipo numa publicação sensacionalista, gritaria indignado: 'E estas seriam formas da natureza? Mas isso é arte industrial!'

"O artista ocupa-se, então, de microscopia, de história, de paleontologia? Como vimos, ocupa-se apenas em sentido comparativo, apenas no sentido da mobilidade, não no sentido de um controle científico da fidelidade à natureza. Apenas no sentido da liberdade, de uma liberdade que não leva a determinar fases de desenvolvimento, que já foram assim, ou que serão assim na natureza, ou que assim poderiam ser em outros planetas (talvez um dia melhor documentáveis), mas de uma liberdade que pretende apenas o seu direito, ou seja, o de ser móvel como é móvel a grande natureza."

Essas são as bases da poética de Klee. Ao contrário de Kandinsky, portanto, ele está convencido de poder penetrar o córtex do mundo fenomênico, da mesma forma como está convencido de que a arte pode compreender o sentido criativo da natureza de modo direto. Para Kandinsky, ao contrário, o mundo objetivo não pode ser superado; entre o mundo objetivo e a esfera da arte não há contato. Assim, a arte só pode ser abstrata de modo absoluto. Em Klee, esse diafragma definido entre artista e mundo fenomênico não existe, portanto a sua linguagem rejeita a abstração absoluta. Kandinsky tende a suscitar na alma determinadas *ressonâncias* através de puros ritmos formais, puras vibrações cromáticas; Klee, ao contrário, tende sempre a se exprimir por alegorias, analogias e símbolos. A definição é dele: "A arte é a imagem alegórica da criação."[42] Em Kandinsky, por fim, a concepção ascética opõe espírito a matéria; o imanentismo de Klee, ao contrário, elimina tal dualismo para afirmar uma *continuidade* do universo. A partir daí, verifica-se também seu modo diferente de proceder na criação da obra. Não por nada os primeiros quadros abstratos de Kandinsky trazem o título *Improvisações*. Um impulso, um abandono lírico, um ímpeto, um entusiasmo "musical" presidem ao nascimento dos seus quadros; o princípio do *rapto* permite ao místico, dissociando-se da condição material, unir-se à essência de Deus, puro espírito. Nada de tudo isso em Klee: seu quadro é feito de "economia", como ele gostava de dizer. A dele é uma sutil operação intelectual onde o próprio sentimento torna-se agudo, nítido, cristalino; onde tudo procede com rigorosa medida. Klee tem necessidade de meios extremamente afiados para penetrar, através do mundo fenomênico, no mundo numênico. E, tendo-o alcançado, como explica a sua imagem, coloca raízes e torna-se ele próprio parte integrante das forças criadoras naturais.

Partindo dessas considerações, resulta também mais claro o processo de formação dos modos figurativos de Klee e de Kandinsky.

Deixando de lado a sugestão que sobre ele exerceu a libertação da cor atuada pelos fovistas, Kandinsky sofre sobretudo a influência do *Jugendstil*, do qual Munique se torna o centro de irradiação mais vivo na Alemanha de fins do século. Costuma-se datar o fim dessa influência dos primeiros anos da sua atividade em Munique; ou seja, ela se exerceria até 1906. Na realidade, ela vai além e constitui um elemento fundamental do primeiro abstracionismo kandinskiano.

---

[42] P. Klee, *Schöpferische Konfession* (Confissão criativa), Erich Reiss, Berlim, 1920. Um fragmento está traduzido em W. Grohmann, *Paul Klee*, ed. cit., pp. 97-99.

O *Jugendstil*, nome que assumiu na Alemanha, ou *liberty*, como ficou conhecido na Itália a partir do inglês, ou *Secession*, como também ficou conhecido em Viena, ou, por fim, *Art nouveau*, da denominação francesa, que teve uma aceitação mais geral, exerceu forte atração sobre os artistas que, no início do século, buscavam libertar-se das amarras naturalistas. As relações entre *liberty* e pintura mereciam um exame específico. Já nos referimos a elas falando de Munch, mas o exame deveria abranger de Gauguin a Toulouse-Lautrec e aos *nabis*, de Hodler a Klimt, de Picasso a Modigliane e a Viani, de Segantini a Gino Rossi e a Casorati... Às vezes a relação é direta, como no caso de Klimt; outras vezes, indireta. No *liberty*, verifica-se o exotismo e o simbolismo da arte oriental, da arte japonesa em especial, que já havia exercido um vivo fascínio sobre alguns impressionistas e sobre Van Gogh; e há a liberdade da invenção formal à *linha*, linha que pode se desenvolver fora da imitação do objeto, num espaço próprio, desvinculada daquelas regras de simetria que desde a Renascença haviam predominado até todo o século XIX. No âmbito da pintura, a perspectiva renascentista ruma, no *liberty*, para o seu esgotamento em favor da imagem sem profundidade, isto é, da imagem resolvida apenas em superfície. Daí o caráter eminentemente decorativo de boa parte do *liberty*.

Lembrando o encontro de Kandinsky com Van de Velde naqueles anos, Grohmann recorda também uma significativa definição deste mestre do *Art nouveau*. Trata-se da sua definição da linha: "A linha é uma força e, como todas as demais forças elementares, é ativa; mais linhas colocadas em relação, porém contrastantes, têm o mesmo efeito de numerosas forças elementares que se contrapõem." Essa definição, fundamental para compreender o movimento, aparecera em 1902 nas *Pregações aos leigos*. Levando às extremas conseqüências essa proposta de autonomia da linha, podemos já prever os primeiros resultados abstratos de Kandinsky. O arabesco floreal do *liberty*, dissolvido por uma referência de figuração objetiva, leva inevitavelmente à primeira aquarela abstrata de 1910 e a toda a série das suas *Improvisações* e *Composições* daqueles anos. A linha do *liberty* move-se sobre o retângulo do papel ou da tela sustentada por um impulso fantástico, encaracola-se, rompe-se, empina, avança reta, curva-se repentinamente. A partir de então, a obra não retrata mais o mundo objetivo; a ponte com a realidade "contingente" se rompe. É a harmonia misteriosa do universo, é a presença de Deus nele, que Kandinsky pretende fazer ecoar no espírito do homem com os puros meios da pintura finalmente libertados da escravidão milenar do objeto.

Assim, a ascese está concluída. Kandinsky tem quarenta e cinco anos. Muitos outros elementos intervêm em sua criação, elementos que chegam até ele da arte popular russa, dos ícones e até mesmo da grafia do alfabeto cirílico, mas são todos elementos complementares: a ruptura decisiva se deu através do *liberty*. Todavia, é preciso acrescentar mais uma indicação para compreender o processo que levou Kandinsky a essa forma de abstrato-expressionismo lírico: a sugestão que a música exerceu sobre ele. Dos títulos dos quadros aos seus ensaios teóricos, as referências a essa arte são muito freqüentes. Entre outras coisas, exatamente naqueles anos, Kandinsky mantinha laços de estreita amizade com Schönberg, o futuro inventor da dodecafonia, que também pintava e esteve presente na primeira exposição do *Blaue Reiter*. Para Kandinsky, "a afinidade entre música e pintura... é o ponto de partida do caminho através do qual a pintura, com a ajuda de seus próprios meios, se desenvolverá gradativamente até tornar-se arte em sentido abstrato". Não ter uma pessoa senso musical significa, para ele, estar essa pessoa fechada não apenas à compreensão do espírito mas também à compreensão moral do bem. Esse é o significado que ele pretende sublinhar, escrevendo no cabeçalho de um dos capítulos mais importantes do seu tratado alguns versos de Shakespeare:

> O homem que dentro de si não tem a música,
> que a harmonia dos sons não comove,
> é propenso à traição, ao furto, à perfídia;
> escura como a noite é a sua inteligência,
> obscuro como o Erebo é o seu pensamento.
> Desconfia desse homem! "Ouve a música!"

A "música das cores": o ponto de chegada que Van Gogh se recusava a atingir. Assim, os esforços para tornar a pintura independente da literatura acabavam impulsionando de novo a pintura para outra esfera não sua, a esfera da música. No entanto, por esse caminho Kandinsky também descobria algumas leis fundamentais da cor, revelava suas surpreendentes possibilidades e suas virtudes desconhecidas. Tais descobertas, dissociadas do esquema místico ao qual Kandinsky as havia amarrado, terão um peso determinante e positivo em muitas soluções figurativas contemporâneas, ainda que, por outro lado, abrirão o caminho para incontáveis arbítrios.

A influência do *Jugendstil* agiu também sobre Paul Klee, mas não de maneira decisiva, apesar de em sua obra ser possível observar que certos "detalhes" de Klimt sem sombra de dúvida o ajudaram na elaboração da sua linguagem. Ele também teve relações íntimas com a música, revelou-se, aliás, um exímio instrumentista. Todavia, não se pode dizer que em sua pintura haja excessiva interação com essa arte. Ele também teve uma profunda educação literária e esta talvez seja, afinal de contas, a característica que mais se refletirá no caráter das suas imagens figurativas. Klee mostra-se permeado de toda a literatura que os expressionistas tanto amam, mas, do mesmo modo que Mozart, também gosta dos poetas gregos, dos clássicos, Cervantes e Gogol. Entre os artistas contemporâneos interessa-lhe Alfred Kubin, o prodigioso especialista do branco e preto, do qual compreende plenamente a tenebrosa substância poética. A respeito dele escreve em seu *Diário*: "Fugia deste mundo porque não conseguia, fisicamente, suportá-lo. Mas parou na metade do caminho; sente o desejo do cristalino, mas não consegue libertar-se da lama viscosa do mundo real."[43]

Van Gogh também desperta seu interesse; Ensor, mais ainda, porém, sobretudo o Ensor das gravuras, com seu traço fino, diminuto, penetrante. Da mesma forma, Delaunay, do qual traduz em 1913 o ensaio *A respeito da luz*, lhe proporciona algumas idéias: convencem-no o sentido órfico do seu cubismo, o exercício nítido e mágico da inteligência na criação. No entanto, o fascínio do Oriente provavelmente exerceu sobre ele uma influência superior a qualquer outra (a Tunísia, o Egito, os países da Ásia Menor, a civilização islâmica em geral): muitas das suas obras devem a esse Oriente fabuloso, aos seus antigos vestígios, à sua arte remota, bem mais do que uma simples idéia. No mês de abril de 1914 — e isso também é significativo —, é na Tunísia que, depois de uma atividade gráfica quase exclusiva, ele se descobre pintor. O seu *Diário* traz inúmeras anotações a respeito dessa iluminação que o enche de felicidade interior. Uma noite de lua: "Essa noite ficará profundamente dentro de mim, para sempre. Algum pálido surgir de lua ao norte me trará à mente a lembrança dela, como uma imagem no espelho. Nunca mais a esquecerei. Será minha noiva, meu outro eu. Um estímulo para reencontrar a mim mesmo, porque eu sou o surgir da lua ao sul." Um matrimônio árabe: "*Mil e uma noites*, com noventa e nove por cento de realidade. Que sabor penetrante, inebriante e esclarecedor ao mesmo tempo." E, por fim: "Tudo isso penetra profunda e docemente na minha personalidade, eu sinto e adquiro algo sem esforço. A cor tomou conta de mim. Não tenho necessidade de me apoderar dela. Tomou-me para sempre, eu sinto. É este o significado dessa hora feliz: somos uma única coisa, eu e a cor. Sou pintor."[44]

---

[43] Cf. W. Grohmann, *op. cit.*, p. 49.

Diferente é a formação de Klee da de Kandinsky, como diferentes são os humores filosóficos dos dois. Ele, por exemplo, não quer ouvir falar em teosofia ou em doutrinas análogas. Quando alguém lhe oferece os livros antroposóficos de Rudolf Steiner, que Kandinsky admirava, Klee os recusa. Ele não gosta do nebuloso na arte, quer fixar com extrema perspicácia até mesmo aquilo que é tão somente pressentimento de uma verdade. Portanto, seu estilo procura a definição, a concisão, a sobriedade que nasce do máximo rigor, da máxima perícia. Até mesmo o sonho mais vago, mais incerto e alusivo deve tornar-se pura transparência, limpidez intelectual. Assim, ele consegue chegar onde Kubin não tinha conseguido: num reino de cristalina existência não maculada pela "lama viscosa do mundo real".

No entanto, por razões que já mencionamos, a evasão de Klee se dá sempre, ou quase sempre, em continuidade com a natureza. Assim, dotado de uma excepcional e sutilíssima fantasia, ele cria uma encantadora fábula, onde o reino mineral, o reino vegetal, o reino animal, os espaços cósmicos e os universos estelares se encontram. Não é fácil sair dos jardins de Klee. Fica-se perambulando entre arborescências lunares, entre moitas de coral, sobre lagos de amianto. Olham-se, por entre os ramos, os verdes pássaros de fósforo, as estrelas que se confundem com o orvalho. Vive-se ora numa paisagem de quartzo, ora numa charneca submarina, no coração de uma luz preciosa de alga e de diamante. Já às vezes, caminha-se sobre um mosaico vibrante ou então por entre uma selva de símbolos domésticos ou exóticos de que emana um leve tóxico cromático como que por uma desintegração invisível. No entanto, às vezes a sua visão torna-se também mais imediata e direta.

Leiam-se alguns títulos dos quadros de Klee, títulos nascidos junto com a inspiração do quadro: *Uma pomba que desce do céu*, *Pássaros aquáticos*, *O pavilhão das mulheres*, *O Teto azul*, *Lua alaranjada*, *Parque sob a chuva*, *O ex-kaiser*, *Flores na noite*. E comparem-se com esses outros de Kandinsky: *Mancha negra I*, *Quadro com fundo branco*, *Pequeno quadro com amarelo*, *Improvisação com formas frias*, *Oscilação em pontas*. Esse simples confronto poderá fornecer uma indicação a mais sobre a diferente orientação de trabalho dos dois artistas.

---

[44] *Ibidem*, p. 54.

Klee busca o sutil esqueleto das folhas, a alma do fio de capim, o esquema da circulação da linfa no tronco de uma árvore, a geografia dos nervos que serpenteiam no corpo terrestre, busca a vida em seu estado germinal.

Nem mesmo no período da Bauhaus (1921-1925), quando Kandinsky passa para o abstracionismo "frio", isto é, geométrico, sofrendo a influência construtivista do ambiente, Klee renunciará à supremacia da inspiração. Ele também introduzirá nas suas obras elementos estruturais, reconhecendo a utilidade da geometria e da mecânica, mas, ao mesmo tempo, recomendará a seus alunos: "A teoria é uma ajuda para o esclarecimento; temos leis, mas também a possibilidade de nos afastar delas. Aquele que segue as regras com rigor excessivo perde-se num campo estéril. Pode-se mudar o ponto de vista e também as coisas. De qualquer maneira, o movimento livre é quase um dever moral. Pode-se sempre representar algo apenas por interesse pela norma. Mas, com isso, o artista não está cumprindo o seu dever, porque a finalidade de um quadro é sempre a de nos tornar felizes."[45]

A Bauhaus havia sido fundada por Gropius em 1919, como uma escola livre de arte e ofícios, com o objetivo de proporcionar um conhecimento teórico-prático da arte aplicada, da arte industrial e do artesanato. Era uma escola democrática, surgida no clima da República de Weimar, a república nascida da derrubada pós-bélica da monarquia pelo povo alemão e dirigida pelo partido social-democrata. Por isso, a tese positivista era retomada na Bauhaus numa perspectiva socialista. A idéia reformista aparecia pela primeira vez, assumindo um indubitável acento de sinceridade em Gropius e seus colaboradores.

No manifesto da Bauhaus de 1919 diz-se, entre outras coisas: "Formamos uma nova comunidade de artífices sem a distinção de classe que ergue uma arrogante barreira entre artesão e artista. Ao mesmo tempo, concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que abraçará arquitetura, escultura e pintura numa única unidade e que será elevado um dia até o céu pelas mãos de milhões de trabalhadores, como o símbolo de cristal de uma nova fé."[46]

Eis, portanto, onde tem raiz aquele "tornar-nos felizes" de Klee. Ele também, ao menos durante algum tempo, acreditou no socialismo da Bauhaus e no poder de redenção social da arte. E acreditou com vivo apreço, com aberta esperança. A conclusão da Conferência de Jena de 1924 confirma isso explicitamente: "A obra deve crescer sempre mais alta, e quando seu tempo tiver chegado tanto melhor. Devemos ainda buscá-la. Encontramos algumas das suas partes, ainda não o conjunto. Ainda não temos essa força final porque 'o povo não está conosco'. Entretanto, buscamos um povo. Começamos ali, na Bauhaus, com uma comunidade à qual consagramos tudo o que temos."

---

[45] A citação é extraída dos escritos pedagógicos de Klee (*Pädagogisches Skizzenbuch*), Cf. W. Grohmann, *op. cit.*, p. 199.

[46] Cf. C. Argan, *W. Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Turim, 1951, p. 49.

O realismo expressionista

O *Blaue Reiter* estava terminado, mas em 1924 teve início o entendimento dos chamados "Quatro azuis", grupo constituído por Kandinsky, Klee, Jawlensky, Feininger. Este último, por muitos aspectos, retomara as buscas de Marc, fundindo elementos cubistas e futuristas com uma extrema exigência de pureza formal. Mas já há alguns anos, na Alemanha, uma outra série de fatos decisivos interviera na situação artística.

A guerra de 1914, junto com os problemas sociais e políticos trazidos violentamente à ordem do dia no período pós-bélico, levara mais de um artista a refletir sobre a experiência passada e sobre a situação da cultura figurativa do modo como estava se desenvolvendo naqueles anos. A reflexão assumiu um caráter crítico, um tom polêmico. Reagia-se, assim, contra todas aquelas formas de arte que de uma maneira ou de outra eludiam os problemas mais urgentes, os problemas que uma realidade de implacável dureza revelava sem meios-termos, sem rodeios de qualquer tipo. Reagia-se, portanto, tanto contra as efusões da alma como contra o tecnicismo sem alma. A solução, ou o caminho da solução, aparecia agora numa arte arraigada exatamente naquela realidade contraditória e acidentada, portanto numa arte sem álibis espiritualistas ou reformistas: uma arte dura e implacável como a realidade, mas que fosse ao mesmo tempo útil para o homem. Enfim, uma arte não tão "revolucionária" na forma quanto no conteúdo.

Esta foi, especificamente, a posição de Käthe Kollwitz, Barlach, Otto Dix, Grosz, Beckmann, John Haertfield, Hans Grundig.

Grosz fixou os motivos de tal reação numa página de 1925, uma página em que analisa justamente a situação que se criara na arte alemã naquela época: "A alma precisava entrar na competição. Este foi o ponto de partida de muitos expressionistas. Tratava-se de senhores muito honrados, um pouco pensativos demais. Kandinsky escrevia música e projetava na tela a música da sua alma. Paul Klee executava em crochê, a uma mesinha de trabalho Biedermeier, frágeis trabalhos de mocinha. Na chamada arte pura, apenas os sentimentos do pintor permaneceram objeto de representação;

disso resultou que o verdadeiro pintor viu-se obrigado a pintar a própria vida interior. E, a partir daí, teve início a calamidade. O resultado foi que se formaram setenta e sete tendências artísticas. Todos pretenderam pintar a *verdadeira* alma. Houve também alguns grupos que reconheceram tudo isso errado, pois a alma é, na verdade, um modelo um pouco flutuante — e com ardor abrasador atiraram-se para outros problemas. Simultaneidade, movimento, ritmo! E isso era, naturalmente, nada mais que um idealismo ainda mais inútil, porque, na pintura, a simultaneidade e o movimento puro podem ser expressos apenas de uma maneira insuficiente.

"Todavia, exatamente neste ponto se encontram os primórdios dos novos conhecimentos. Quando se falava em dinâmica, logo se reconhecia que nos áridos desenhos dos engenheiros a dinâmica encontrava sua expressão mais imediata. O círculo e a linha eliminavam a alma e a especulação metafísica. Entraram então em cena os construtivistas. Eles olhavam para o seu tempo com maior clareza, não se refugiavam na metafísica. Suas finalidades eram livres de preconceitos antiquados, decadentes. Eles queriam a realidade, queriam trabalhar para exigências atuais. E pretendiam que a produção artística tivesse objetivos controláveis. Infelizmente, na prática, os construtivistas cometem um erro: eles não atingem o seu objetivo porque insistem, quase todos, em permanecer parados na esfera de ação da arte convencional. Esquecem que há um único tipo de construtivista: o engenheiro, o arquiteto, o ferreiro, o marceneiro, em suma, o técnico. E acreditam serem eles a orientá-lo, quando na realidade nada mais são que seu reflexo. Os mais honestos dentre eles, portanto, deixam de lado a chamada arte e começam a abordar as verdadeiras bases do construtivismo: os conhecimentos técnicos. Ainda tentam também salvar a palavra *arte*, mas o que conseguem é comprometê-la. Os móveis da Bauhaus de Weimar são provavelmente construídos de modo admirável. Porém, as pessoas preferem sentar-se em cadeiras fabricadas por marceneiros de todo anônimos, pois são cômodas, do que nas desenhadas pelos construtores da Bauhaus, cuja técnica se compraz romanticamente consigo mesma. Desenvolvido de uma maneira lógica, o construtivismo leva à abolição do *artista*, da maneira como ele se apresenta em sua forma atual... O que fazer então? Tudo o que foi dito até agora leva a uma solução: a liquidação da arte! No entanto, tal solução não satisfaz."[47]

---

[47] Cf. *G. Grosz*, por Ferdinando Ballo; Rosa e Ballo, Milão, 1946, pp. 9-10.

A reação a tal estado de coisas levará à formação de uma nova corrente artística, chamada *Neue Sachlichkeit*, "nova objetividade". Mas é difícil compreender o significado cultural dessa corrente e suas características, apesar de contrastantes, se não se consegue compreender as tribulações de um grande número de intelectuais alemães durante a guerra e nos anos imediatamente seguintes.

A experiência de morte e de miséria, junto com o espetáculo de hipocrisia patriótica do burguês; a ostentação da riqueza e a bazófia dos generais; a desordem da derrota e a queda de uma sociedade na vergonha — tudo isso não havia acontecido em vão. Aquilo que obscuramente alguns expressionistas tinham intuído havia se transformado numa realidade ainda mais trágica e amedrontadora. O deslocamento à esquerda dos intelectuais era portanto inevitável e se verificou com freqüência, inclusive das maneiras mais extremas e radicais.

Uma das conseqüências dessa reação contra as causas que tinham gerado a aberração da guerra é, sem dúvida, o dadaísmo em todos os seus aspectos: literários, artísticos, políticos e de costume. No entanto, a conseqüência mais importante foi a da formação de uma corrente de literatos, poetas, diretores de teatro e de cinema, músicos, artistas, empenhados vivamente na história daquela época, atuando com seu trabalho em prol das forças revolucionárias, voltados para uma crítica de fundo da velha sociedade, dedicados, enfim, com todas as suas energias, ao renascimento de uma Alemanha democrática. A paisagem cultural desse período é das mais ricas e agitadas, embora, logicamente, heterogênea e decomposta.

A revolução de novembro de 1918 provocara a queda da coroa imperial dos Hohenzollern junto com as coroas dos outros vinte e cinco príncipes dos Estados alemães. Era uma revolução enredada nos compromissos com muitas forças do regime passado e, sobretudo, com os quadros superiores do exército de Guilherme, que continuavam funcionando como tutores da ordem. No entanto, era, ainda assim, um acontecimento excepcional, que devolvia a liberdade a numerosas energias intelectuais. O desmoronamento moral da classe média alemã, a inflação, a fome criavam uma situação difícil, mas também confirmavam a necessidade da solução revolucionária. Partindo de tal constatação formara-se o *Novembergruppe*, que reunia os artistas e os arquitetos de vanguarda politicamente orientados à esquerda. Entretanto, durante os anos da República de Weimar, a atividade cultural de inspiração democrática e socialista aumenta em qualidade e intensidade. Bertolt Brecht começou a escrever suas poesias e seus primeiros dramas; Ernst

Toller dedicou sua obra teatral *Homem massa* "aos proletários"; Piscator realiza as suas direções de espetáculos. No romance, Heinrich Mann continua o seu requisitório antiburguês; Thomas Mann publica *A montanha mágica*; Arnold Zweig, seus livros contra a guerra; Döblin, seu *Berlin Alexanderplatz*. Toda uma literatura de tipo documentário, a "reportagem" social, afirma-se como gênero novo. Percebe-se, enfim, desenvolver-se e tomar consistência a partir do interior do expressionismo nascido como protesto dos sentimentos, um expressionismo-realista, ou um verismo-expressionista com características novas.

Quem deu um enérgico impulso, nas artes figurativas, a esta nova tendência foram Barlach, ao menos em parte, e Käthe Kollwitz. Desde a sua viagem à Rússia meridional em 1906, Barlach começara a esculpir em madeira figuras de camponeses, mendigos e vagabundos. Sua atitude em relação aos "humilhados e ofendidos" era vagamente dostoievskiana: profunda simpatia e viva religiosidade se misturavam em sua obra. Nele, a "ruptura" com a visão positivista da vida verificou-se com uma dolorosa sinceridade moral. "A certa altura", escreve ele, "manifestou-se em mim um claro distanciamento da aceitação automática de toda forma fortuita. Impôs-se-me a escolha de um estilo decidido e forte, grotesco e harmonioso, ou mesmo de uma busca intuitiva dos valores ocultos, risíveis ou trágicos, que estão por trás da máscara habitual."[48] Por trás da "máscara" ele procurou a substância verdadeira do homem e a encontrou, como Rouault, naqueles que sofrem a injustiça. Mais do que Rouault, porém, ele teve o senso da história. Assim, suas imagens possuem uma firmeza austera, um vigor menos místico. Barlach, então, com suas litografias, gravuras e esculturas, onde as derivações românicas e góticas eram assimiladas a um patos atual, favoreceu a tendência a um expressionismo mais contido, estilisticamente mais definido, que terá seu ponto alto no monumento aos mortos da cidade de Magdeburgo, de 1929.

Quanto a Käthe Kollwitz, sua importância no âmbito dessa tendência realista do expressionismo foi estranhamente silenciada. Em 1927, Romain Rolland escrevia: "A obra de Käthe Kollwitz é o maior poema da Alemanha de hoje, um poema que reflete as provações e as dores dos humildes e dos simples. Essa mulher de coração viril reuniu-os em seus olhos e em seus braços maternos. Ela é a voz do silêncio dos povos sacrificados."[49] De uma maneira toda especial, sua obra gráfica reveste-se de uma viva importância sob esse aspecto. O estilo de Kollwitz, desde as telas de extraordinário vigor evocativo da *Revolta dos tecelões*, de 1898, e da *Guerra dos camponeses*, de 1907, ainda conduzidas com o gosto descritivo, insistente, do naturalismo, havia passado a modos plásticos mais sintéticos, mais condensados e poderosos. A miséria dos bairros pobres de Berlim, o espetáculo desesperado dos desempregados, a dor das mães que a guerra deixara sem seus filhos, as lutas e as manifestações operárias — esses são os temas tratados por Kollwitz. Sua obra vai ao fundo das coisas e colhe nos gestos, tornando-os evidentes, os movimentos, as paixões, os pensamentos dos personagens desse grande drama humano que se desenrolava a cada dia na Berlim da derrota. "Esses trabalhos", escreverá alguns anos mais tarde em seu *Diário*, "são a essência da minha vida. Nunca fiz um trabalho a frio, mas sempre, em certo sentido, com o meu sangue."[50]

---

[48] E. Barlach, *Ein selbsterzähltes Leben* (Autobiografia), R. Piper Verlag, Munique, 1948, p. 86. A primeira edição é de 1928.

[49] Cf. M. de Micheli, *op. cit.*, p. 8.

Desse período permanecem inesquecíveis os trabalhos em comemoração de Karl Liebknecht, assassinado com Rosa Luxemburg em janeiro de 1919 pelos oficiais do ex-exército de Guilherme. Aquele duplo delito foi o sinal da grave involução que levaria ao fim da República de Weimar e, portanto, ao advento de Hitler. Käthe Kollwitz demonstrou ter plena consciência disso. A litografia comemorativa executada naquele mesmo ano nasceu dessa consciência: os operários chorando sobre o corpo de Liebknecht mostram-se graves e solenes, suas grossas mãos esticadas sobre a mortalha, quase em gesto de carícia, propiciam à cena uma forte intensidade patética; as figuras formam um bloco, a cabeça de Liebknecht aparece apagada, dissecada; o ritmo narrativo é simples e severo. Uma litografia que é típica da nova orientação realista do expressionismo.

Essa tendência, portanto, cuja raiz deve ser buscada no veio da cultura naturalista, constitui uma tentativa séria de superar a fratura criada ao final do século XIX entre arte e sociedade. Os artistas decidem aderir à nova força histórica destinada a substituir a burguesia e a colocar a arte deles a serviço do proletariado. É esse, independentemente da maneira como aconteceu, um fato culturalmente carregado de conseqüências, inclusive para o futuro. Essa opção, nos anos futuros, estará no centro dos problemas de um amplo setor de intelectuais e sempre, nos momentos mais tensos e mais ricos em história, se reapresentará com igual urgência. Ela aparecerá como a alternativa para a crise, a angústia, o desespero. O próprio surrealismo se encontrará diante da necessidade dessa opção. É esse, na verdade, o significado do "surrealismo a serviço da revolução".

---

[50] *Ibidem*, p. 17.

A representação dos "desastres da guerra" é um dos aspectos fundamentais desse realismo expressionista. Otto Dix, em 1924, chegou a um vértice essencial da sua arte com um ciclo de cinqüenta águas-fortes a esse respeito. Soldado na frente ocidental, ele tinha assistido aos horrores das destruições, ao espetáculo angustiante das trincheiras, aos choques furiosos, às carnes dilaceradas pelas bombas. E, em suas telas, ele havia representado esses horrores, esse espetáculo de morte, com descrição precisa. Aqui, mais uma vez, o método do naturalismo revelava-se necessário para não excluir nenhum detalhe. A análise do horror tornava-se, assim, um modo de circunstanciar o ódio contra a guerra. Diante dos corpos mutilados, dos massacres, Dix não virava a cara para o outro lado, não buscava a salvação "no reino do espírito". Ao contrário, fixava os olhos naquela realidade mísera e amedrontadora, mantinha-os bem abertos. Nessa sua atitude havia uma espécie de ímpeto frio, de inadiável determinação, que dava à sua visão uma dureza toda especial.

O que ele tinha visto não poderia desaparecer tão rapidamente da sua consciência. Assim, os campos de batalha, onde armas, arames farpados, cadáveres e carcaças em putrefação misturavam-se numa paisagem maldita, continuram a ocupar as suas telas. Esses quadros de Otto Dix eram o espelho fiel de uma "civilização" perdida ou destinada a perecer. Portanto, o estilo que ele empregava era bem justificado. Seu gélido expressionismo era tal apenas em aparência, pois nascia de um julgamento carregado de condenação moral e de ódio. A maneira de deformar a imagem e de colocar em destaque quase com ferocidade clínica os elementos mais brutais da visão tinha analogias com as representações atormentadas de Grünewald, com aqueles Cristos lívidos, dilacerados e contorcidos, pintados na época das matanças camponesas em meados do século XVI — a mesma mão impiedosa, o mesmo olho que fixa o horror, a mesma cortante firmeza.

Entre as obras-primas de Dix sobre esse tema estão *A trincheira*, de 1920, repetida em 1923, e o *Tríptico da guerra*, de 1929, de que fez uma réplica três anos mais tarde. Não é possível, porém, esquecer aqui *Os sete pecados capitais*, de 1933, uma obra que é uma obscena confusão de bruxas, monstros e personagens imundos, entre os quais se vê Hitler reduzido a grotescas dimensões de anão. Com ódio destilado, minucioso, contra o nazismo, Dix fixou para sempre na tela o caráter abjeto e irracional da "nova ordem germânica". É bom não esquecer que 1933 é o ano em que Hitler foi nomeado chanceler do Reich alemão.

No entanto, os interesses de Otto Dix também se voltaram para a representação do ambiente berlinense do pós-guerra, para a representação da desordem moral, do delito, da violência. São os mesmos temas tratados por George Grosz. Dispensado por doença em 1916, Grosz estabeleceu-se em Berlim, viu o seu "inferno e o paraíso" e os desenhou com raivosa agressividade. Para forjar um meio expressivo adequado ao tema, ele deixou de lado tudo o que lhe haviam ensinado na Academia de Dresden e voltou-se para a epigrafia popular, os desenhos maltraçados nos muros das ruas. Ele mesmo conta: "Para obter um estilo correspondente à feiúra e à crueldade dos meus modelos, copiei o folclore dos mictórios, que me parecia a expressão mais imediata, a tradução mais direta dos sentimentos fortes... E assim fiz com relação aos desenhos das crianças, em função da sua sinceridade. Dessa maneira, desenvolvi aquele estilo incisivo, aquele desenho em ponta de faca de que tanto precisava."[51] Claro, ele não esquece tampouco Dürer, Goya e Hogarth, como também não esquece, sobretudo entre 1916 e 1920, as experiências cubistas e futuristas, mas a sua "fonte" estilística *direta* deve ser buscada exatamente aqui.

Em 1917, ele publicou a primeira coleção de desenhos, antes que o chamassem de volta para o exército no ano seguinte. Ouviram-se de todas as partes gritos de escândalo, e os bons burgueses, alvo dos desenhos ficaram furiosos com estes. Mas era exatamente isso que Grosz queria.

Seus desenhos exprimiam desespero, cólera, ressentimento. Ele desenhava bêbados, homens que vomitavam, assassinos, suicidas. Desenhou também "soldados sem nariz, mutilados de guerrra com braços de aço, semelhantes a crustáceos; dois soldados do serviço da saúde prendendo um militar enlouquecido numa camisa de força feita com uma manta de cavalo; um soldado com um único braço saudando uma senhora condecorada com diversas medalhas, a qual coloca na cama dele um pequeno bolo; um coronel, com as calças desabotoadas, no ato de abraçar uma enfermeira; um soldado do serviço de saúde esvaziando em uma fossa um balde cheio de pedaços de corpos humanos... um esqueleto vestido de recruta, submetendo-se a uma visita médica militar"[52].

Estes, enumerados pelo próprio Grosz, eram os temas que ele encarava. Afinal, seu antimilitarismo era, como se viu, um sentimento difuso entre os melhores intelectuais. Brecht, por exemplo, nesse mesmo período escreveu algumas de suas baladas mais fortes contra a guerra, composições que, no espírito e até mesmo na forma, têm mais de uma semelhança com os desenhos de Grosz. Basta lembrar *A lenda do soldado morto*, em particular algumas estrofes:

---

[51] Cf. *G. Grosz*, ed. cit., p. 46. Para o momento dadaísta tanto de Grosz quanto de Otto Dix, cf. pp. 152-158.

[52] G. Grosz, *Un piccolo sí e un grande no*, Longanesi, 1948, p. 155.

E como não havia esperanças
De paz depois de cinco primaveras
O soldado tirou as conseqüências:
Como herói quis morrer.

Mas a guerra ainda não estava encerrada,
Por isso ao Kaiser desagradou
Que seu soldado tivesse morrido,
Antecipadamente lhe pareceu.

……………………………………………………

A comissão médica dirigiu-se
Até o cemitério,
Desenterrou com enxada abençoada
O defunto guerreiro.

E o doutor examinou com escrúpulo
O soldado ou os restos do soldado.
Declarou que estava "apto-alistado"
E se afastou diante do perigo.

……………………………………………………

Aguardente ardente lhe derramaram
sobre o corpo apodrecido,
Duas freiras penduraram-se em seu braço
E sua mulher já meio despida.

E como ele cheira a podridão
Diante dele um padre manco
Sobre sua cabeça agita um turíbulo
Para que não cheire em demasia.

……………………………………………………

Com o braço em torno dele, fraternamente
Dois médicos marcham, caso contrário
Ele retombaria na lama
E isso não pode acontecer.

Pintaram o sudário do morto
De negro, de branco, de vermelho.
Colocam-no à sua frente; assim a lama
Sob as cores fica escondida.

Precede-os um senhor de casaca
E camisa dura,
Como todo bom alemão que, sabe-se,
Não descuida da sua obrigação…[53]

---

[53] Trad. de R. Fertonani in *Io Bertolt Brecht*, Ed. Avanti!, Milão, 1956, pp. 77-81.

Uma dessas baladas, *Os três soldados*, foi publicada em 1932 ilustrada justamente por Grosz. No pós-guerra ele desenvolveu e enriqueceu seus temas. Nenhuma das contradições pós-bélicas escapa ao seu desenho, à sua indagação. Muito daquilo que ele grava ou desenha no papel também se agita dentro dele. Grosz não é, decerto um "puro" do sentimento. Mas essa sua psicologia irritada, conturbada pelo sexo e pelo sadismo pequeno-burguês, ele também consegue fazer que sirva a uma maior penetração do argumento, calca-a na página como um ácido corrosivo. Por esse motivo, raramente um desenho foi mais cru, mais mordaz, mais sincero e "mau" do que o dele. Esses desenhos não eram apenas uma denúncia, um ato de acusação feito de uma tribuna moral elevada acima da situação geral; eram também uma confissão. Daí a sua preocupante eficácia.

Essa gente que se agita nas ruas, que come, que bebe, que freqüenta a igreja; esses burgueses "irrepreensíveis", esses capitães de indústria, esses defensores da pátria, esses guardiães da ordem não têm segredos para Grosz. Ele os descobre, mostra sua repugnante nudez sob as casacas, as fardas, as roupas refinadas. Descobre-os fisicamente, revela sob os trajes suas vergonhosas obesidades, os estômagos peludos, os sexos repugnantes, e faz aflorar, no físico tão brutalmente desnudado, seus instintos bestiais.

Grosz é engajado inclusive em termos políticos. Como Toller, como Käthe Kollwitz, Dix, Brecht, Huelsenbeck, suas simpatias são para a organização espartaquista que tentará, em janeiro de 1919, uma insurreição contra o servilismo da social-democracia alemã. Em sua autobiografia, *Um pequeno sim e um grande não*, Grosz dá vazão a seu sarcasmo contra os dirigentes da República de Weimar: "As medidas tomadas por Noske eram uma clara indicação de para qual parte ele trabalhava, a da reação contra os trabalhadores pobres e desempregados. A violência imperava. Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg foram assassinados. Quem estava no poder não moveu um dedo sequer. Ebert, o ex-seleiro, na época presidente da república, estava ocupado em mandar cortar o bigode da melhor maneira possível, de forma a parecer o representante de amplas camadas. Em vez de usar o chapéu dos democratas de 1848, ele usava cartola. Precisava representar um papel. Meissner, o conselheiro particular, mestre-de-cerimônias da república, estava atento para que Ebert fizesse tudo conforme mandava a etiqueta da corte e nada que revelasse o fato bem conhecido de que ele há tempos pertencera ao proletariado."[54] Mas não é apenas nas páginas autobiográficas que Grosz se volta contra os dirigentes social-democratas e contra seus aliados. Seus desenhos também estão cheios de referências diretas e indiretas ao que eles fazem. Eis Noske, o responsável pela chacina operária de março de 1919, ereto no cavalo como um fantoche, empunhando o bastão de marechal; eis o ministro Ledebour, rugoso, sem dentes, velho rabugento que agita as pequenas mãos contraídas pela raiva; eis Hindenburg, chefe do exército, que preside em uniforme de gala o Conselho dos ministros... Grosz realmente utilizava seus desenhos como uma arma.

---

[54] Cf. *G. Grosz*, ed. cit., p. 46.

Havia nisso uma espécie de ardor extremista, sectário. Naquele período, ele desprezava tudo o que não servia diretamente à luta. "As artes e os artistas", afirmava ele, "não valem um osso ou um cabelo de um único operário que luta por seu pão." A muitos anos de distância, Grosz, emigrado para a América a fim de escapar às represálias nazistas, procurará espalhar muito ceticismo sobre tanta fé; mas a história permanece e tal história lança uma viva luz sobre a vivência dos intelectuais que, tentando reintegrar-se no papel histórico de uma nova classe, mantiveram a esperança de superar a crise que se abrira depois de 1948.

A força com que esse problema se colocou a todo um amplo setor da cultura expressionista é, sem dúvida, um dos aspectos mais interessantes desse movimento tão difícil de ser encerrado numa definição. Tal problema preocupou também artistas como Beckmann ou Kokoschka, que sempre agiram à margem dos grupos constituídos.

Beckmann, como Dix e Grosz, descobriu a si mesmo no caos da guerra. As chacinas na frente de batalha atuavam sobre ele como um impulso para uma arte dramática, admoestadora. Seu verismo nunca teve a frágil e fria exposição de um Dix, mas a chocante vociferação de um profeta. Ele não sabe encontrar as causas do mal; do mal ele apenas experimenta a angústia e a ansiedade. Sua arte soa e rebate sobre o homem desumanizado. Seus quadros apresentam-se cheios de figuras gesticulantes. Ele é um expressionista no sentido mais amplo do termo. Em sua telas, a composição não é resultado de um ímpeto visionário. Beckmann porém é um pintor que exclui a possibilidade de uma solução no sentido do abstracionismo. Mesmo teoricamente ele é o oposto de Kandinsky: para ele o invisível se manifesta apenas através do mundo objetivo. Por isso, seus quadros são tão *materialisticamente* imponentes. Áspero, gritante, irreverente, até mesmo na representação da realidade, mas sempre de uma sinceridade excepcional, Beckmann parece acreditar que apenas um cego poder domina a vida dos homens, mas ao mesmo tempo ergue contra este fato uma prepotente confiança no homem, por mais absurda possa ela parecer. Esse modo de conceber a história infunde às telas de Beckmann uma grandeza trágica, que ele traduz em formas monumentais. Beckmann rejeita os tons elegíacos, as efusões do coração. Quanto mais o tema o leva rumo a um êxito patético, mais ele se torna direto e desdenhoso, mais os gestos da eloqüência se tornam mecânicos. Numa confissão de 1920, ele expressou muito bem o sentido da sua busca: "De uma descomprometida imitação do visível, de uma degeneração fracamente artística em vácua decoração, de um tumefato misticismo, falso e sentimental, esperamos chegar agora ao objetivismo transcendente, tal como ele pode brotar de um amor profundo pela natureza e pelos homens."[55] Um quadro como *A noite*, de 1919, cujo tema é uma chacina perpetrada numa casa por um bando de marginais, constitui um dos seus exemplos mais marcantes desse período.

A ansiedade metafísica que está presente em Beckmann não se torna, para ele, um veículo de fuga, o que confere à sua problemática uma força verdadeira. Este é o Beckmann mais resistente, mais vital, superior ao que virá mais tarde com imagens mais estruturalmente decorativas. Ele só reencontrará a energia de outrora cada vez que der com a cabeça obstinada e furiosa na aspereza da vida.

Sua atitude, porém, não lhe permitirá aderir ao movimento da *Nova objetividade*, apesar de aproximar-se dele, ao qual, por sua vez, aderem Dix e Grosz. Por outro lado, esse movimento, que se constituiu entre 1923 e 1924, mostrará aspectos contraditórios, a ponto de fazer com que se confunda a *Nova objetividade* com o realismo mágico. Na verdade, mesmo vivendo mergulhado no clima expressionista, Beckmann é um solitário, como Kokoschka.

Sem a presença desse artista, de Kokoschka, a paisagem do expressionismo germânico estaria despida de um de seus elementos fundamentais. Ele se formou na Viena de Klimt, do qual sofreu influência como outro artista extremamente talentoso e morto bastante jovem, Egon Schiele. Porém, em Viena a atmosfera também é expressionista. Lá, por exemplo, trabalha Richard Gerstl, outro que faleceu na juventude, pintando com surpreendente ímpeto na linha de Munch. Os contatos diretos de Kokoschka com Berlim começam muito cedo, por volta de 1910, quando já pintou uma série de quadros seguros, onde sua personalidade e as características da sua linguagem já aparecem definidas: os retratos de Peter Altemberg, de Ritter von Yanikowsky, de Herwarth Walden. Nos anos de Dresden, entre 1917 e 1924, ele alcança a maturidade.

---

[55] Cf. W. Hess, *op. cit.*, p. 153.

Para Kokoschka também, o problema é aquele que é típico do expressionismo: abordar as coisas com o hálito encandescente da própria paixão até abrandá-las, dissolvê-las, obrigando-as a trair o segredo que as envolve. Seu subjetivismo é sempre condicionado pela realidade que está à sua frente. Ele a perscruta e a conturba, mas nunca se separa dela. Vive nela com o seu tormento pessoal. Entre ele e a realidade há uma relação de simpatia no sentido etimológico do termo: *padecer juntos*. Portanto, o meio expressivo de que Kokoschka necessitava era um meio imediato, algo de muito semelhante ao meio impressionista, veloz, vibrante, mas a ser permeado de toda uma nova substância psicológica O procedimento assemelhava-se ao de Van Gogh, que Kokoschka observou com muita atenção. Porém, talvez mais do que Van Gogh, lhe foram muito úteis as pinceladas densas e furiosas do velho Corinth, que soubera levar o impressionismo alemão a um arrebatamento ardoroso. Ao lado de Van Gogh e de Corinth, devemos colocar porém outro artista: El Greco. Em todo caso, Kokoschka chegou à conquista da linguagem partindo da mais profunda exigência do seu mundo poético, sem se preocupar excessivamente em teorizar suas experiências formais.

Para Kokoschka a pintura é fervor constante, é viva exaltação de todo o ser. Mas, o que é igualmente importante, é também expressão de uma idéia, de um conceito. Essa convicção lhe permitirá, mais tarde, enfrentar temas civis ou mesmo políticos no plano da grande composição, como na grande tela que pintou em Viena no ano de 1931 sobre o tema da *Previdência infantil de Viena socialista* e, mais ainda, como nos quadros políticos que pintará contra o desencadeamento do racismo e das violências hitleristas[56]. Suas declarações publicadas em 1952 podem ser consideradas a conclusão desse itinerário kokoschkiano: "A sociedade proletária de hoje em dia tem necessidade sobretudo de reflexão, para que não aconteça que cada indivíduo, do alto de sua soberba intelectual, se julgue chamado para uma obra de destruição, certo de que a telha fatal possa atingir somente o crânio do vizinho. Se não uma consciência social alerta, pelo menos uma inteligente reflexão deveria sugerir ao artista que uma linguagem artística não comunicável perde todo e qualquer significado caso não transmita como mensagem do eu ao você a experiência que nossa humanidade renova sem cessar. A experiência é aquilo que, de membros de um rebanho, nos converte em verdadeiros homens. Igualmente vazia é a existência do esteta encerrado na própria torre de marfim. A existência dele é inútil e anti-social, como que desenrolando-se num refúgio blindado ou subterrâneo. Não podemos, enfim, esquecer que o mundo não existe para um único indivíduo e não se move somente para nós."[57]

---

[56] Entre os quadros políticos citamos o de 1940 conhecido por *O ovo vermelho*, que representa os *quatro grandes* da época reunidos à mesa comendo um frango assado. De repente, o frango começa a voar e deixa cair o ovo vermelho, que se rompe. Mussolini recua aterrorizado; Hitler, com um chapéu de palhaço na cabeça, começa a gritar; o leão britânico mostra em seu rabo a marca da libra esterlina; o gato francês esconde-se debaixo da mesa e observa, ambíguo, o chapéu de Napoleão. No fundo, Praga em chamas: o efeito da convenção de Munique. Outro quadro é *Para que combatemos:* "Embaixo, uma mão desgastada pelo sofrimento segura sobre o ventre um menino que brinca com um rato; num lado, uma máquina que gira pega ossos de um lado e solta cartuchos de outro; no lado oposto, o *Cândido* de Voltaire sorri com ar zombeteiro; mais acima aparecem Gandhi, o Negus, o financista alemão Schacht e o britânico Montagu Norman, um bispo que com uma mão oferece um óbolo à Cruz Vermelha e com a outra abençoa as tropas que combatem; no centro, domina sobre tudo a figura de um pobre homem torturado, em cujo peito estão gravados *P* e *J*, iniciais de *Pariat Judeus*." A descrição relatada é de M. Masciotta, *Kokoschka*, Del Turco, Florença, 1949, p. 42. Outros quadros são o *Anschluss-Alice no país das maravilhas* e *O caranguejo*.

Estas palavras de Kokoschka apreendem, ainda que retrospectivamente, melhor do que qualquer outro discurso, a aspiração de fundo que no confuso clima daqueles anos se impunha na ação e na obra de tantos expressionistas, sobretudo daqueles que opunham à evasão a presença na vida e na sociedade. Uma vez no poder, Hitler não fará distinções. Com estigma de *arte degenerada* condenará em bloco todo o expressionismo. O sentimento da crise por si só já era uma ameça para a ditadura, a qual se preparava para substituir a crise, segundo uma expressão de Goering, por um "romantismo de aço". No fundo, os expressionistas mantinham aberta uma ferida, demonstravam a falência de uma ordem; portanto eram inimigos, e como tais o hitlerismo os perseguiu, dispersou-os, confiscou suas obras, expurgou-as dos museus, destruiu-as. No entanto, o expressionismo alemão frutificará em outras experiências fundamentais para a arte moderna: na arte mexicana, na arte americana da época de Roosevelt, na arte italiana dos anos mais infaustos do fascismo. Na arte moderna, enfim, permanecerá como uma das experiências-chaves, como uma matriz que ainda hoje não se tornou estéril.

Na Bélgica

Com um certo atraso em relação ao expressionismo alemão, formou-se e manifestou-se o movimento do expressionismo belga. Contudo, já desde o início de 1909, nos florescentes campos banhados pelo Lys, entre Deynze e Gand, em Laethem-Saint-Martin, os maiores protagonistas daquele que será o expressionismo belga se encontraram e reconheceram: Gustave de Smet, Permeke, Fritz van den Berghe, Albert Servaes. O expressionismo alemão teve uma repercussão reduzida na Bélgica, apesar de, ainda antes da guerra, em 1912, uma exposição de expressionistas da Alemanha ter sido organizada em Bruxelas. Se, já então, dois ou três colecionadores precavidos compraram algumas telas de Marc, Kandinsky e outros, tratou-se de contatos fugazes. Na realidade, a Bélgica continuava vivendo a sua experiência figurativa de maneira autônoma. A guerra, mais tarde, interrompeu bruscamente até mesmo aquele mínimo de relações que se haviam estabelecido.

---

[57] Cf. H. K. Röthel, *op. cit.*, p. 78.

Apenas durante o conflito, mais precisamente em 1916, Permeke conclui em Chardstock, pequeno vilarejo do Devonshire onde ele se refugiara após receber alta do hospital, um grupo de obras que marcam o verdadeiro início do expressionismo belga. O ferimento sofrido em outubro de 1914 na frente de Antuérpia fizera com que fosse levado para a Inglaterra, longe da sua terra e da sua gente. Mas é justamente esse afastamento que aumenta nele a nostalgia do seu mar, dos seus campos e dos homens que os habitam. *O estrangeiro*, *O açougue*, *O bebedor de sidra* constituem o ponto de partida de um discurso figurativo cheio, maciço, épico, que se encerrará apenas em 1952, ano de sua morte. O próprio volume de trabalho que ele desenvolveu pode servir para caracterizá-lo. Basta lembrar que, num único verão, em 1925, ele pintou trezentas marinhas!

No fim da guerra, Permeke retornou à pátria e foi morar em Ostende, às margens do Mar do Norte, num casebre aos pés do farol. No ano seguinte, por ocasião de um jantar em homenagem a Auguste Oleffe, James Ensor tomou a palavra e disse: "A leste, um horizonte menos amplo detinha a minha vista. Ali, igualmente, um jovem pintor desconhecido trabalhava sob o grande farol. Hirsuto, jovem e loiro como Oleffe, esse artista atirava ao mar os seus quadros não-concluídos, sacrifício digno dos antigos. Ele simbolizava o esforço da arte jovem, incompreendida: revelo aqui o nome de Constant Permeke, o mais modesto dentre todos."

A partir desse momento, o empenho de Permeke é representar um mundo na sua força elementar. Não é o primordial cósmico de Nolde que ele busca, mas antes o sentido da grandeza do homem, plantado na terra como uma árvore milenar; o sentido do homem na vastidão, na respiração poderosa dos horizontes, na sofrida liturgia das estações em que vida e morte se alternam com ritmo incessante, impossível de deter. Algo de Ensor está nele, do Ensor que pintou o mar tumultuoso ou o *Remador*. Entretanto, adivinham-se muito mais, por trás dos seus grumos terrosos de cor, por trás de sua paleta cor de couro, fosca, densa, os camponeses de Brueghel e, talvez, do primeiro Van Gogh. Ele é realmente um flamengo: não lhe falta o sentimento robusto, sangüíneo da existência, mas não lhe falta tampouco, como em Rembrandt, o sentimento trágico desta. Em suas imagens, portanto, nunca há debilitação, mas um pessimismo enérgico, um pessimismo heróico.

Daí o caráter da forma permekiana. Se muitos expressionistas alemães haviam chegado à progressiva dissolução da forma através da poética da espontaneidade, da tradução imediata da inspiração para a tela, Permeke tem, ao contrário, necessidade de uma forma compacta, sólida, resistente. No entanto, se os expressionistas alemães que concluíram na *Nova objetividade* contra as "efusões" sentiram a exigência de uma forma gráfica, analítica, descritiva, Permeke volta-se, ao contrário, para uma forma plástica e sintética, pois seus sentimentos são simples e elementares.

Por essa razão ele tende para um desenho duro, marcado, essencial, e pela mesma razão faz seu o método da esquematização cubista. Assim, ele introduz a sigla do ângulo, do canto vivo, do quadrado, na construção das suas imagens. Seu cubismo está todo aqui, nada tem a ver com a poética cubista específica (na França, exatamente nesse período, Gromaire estava atuando numa direção análoga, introduzindo entre o incontável e, a essa altura, já monótono repertório das naturezas mortas cubistas, novos temas sociais de camponeses, operários e soldados). Em suma, a linha cubista lhe permite dar às figuras uma arquitetura, uma monumentalidade. Mas nunhum elemento de fundo, de cor pura, de abstração penetra na combustão criativa de Permeke. Seus semeadores, seus amantes, seus noivos, seus beberrões, seus tomadores de sopa, suas famílias camponesas, seus pescadores estão realmente fora de toda e qualquer abstração. Nessas imagens está o peso físico, a gravidade dos personagens. Permeke representa o cansaço e a grandeza da existência fixando o seu significado em alguns gestos solenes. Seus camponeses são simples, robustos, têm mãos largas, pés que afundam nos torrões, rostos dolorosos, encerrados numa imobilidade antiga. Mas não são genéricos, não são emblemas ou símbolos, são realmente camponeses ligados ao destino da terra por um pacto que se perde nos tempos, que se cansam sobre ela, que nela são sepultados. Trata-se de camponeses-pescadores ou pescadores-camponeses, cuja vida se redime somente nesta desmedida lida que os mantém atados ao mar e ao campo.

Por trás dessa visão pode-se sentir ainda o naturalismo de Zola, mas, inclusive pelo modo plástico e pela afinidade da paisagem, são bastante fortes as semelhanças com Verhaeren, o Verhaeren de *Toute la Flandre*. Já indicamos algumas coincidências desse poeta belga com alguns aspectos específicos do mundo de Ensor; em muitas poesias de *Toute la Flandre*, publicado em 1907, o espírito e os modos literários estão ainda mais próximos de Permeke. Tudo isso, portanto, significa que mesmo Permeke e os expressionistas belgas agiram num clima histórico de cultura, não foram um fruto casual. É útil, portanto, desse ponto de vista, reler ao menos um texto de Verhaeren: *Un village, Les vieux des villages* ou então este, *Un toit, là-bas*:

Oh, a casa perdida no fundo do velho inverno,
Nas dunas de Flandres, e os ventos do mar!

O candeeiro de cobre ilumina apenas um canto
De quarto; e é noite, e é noite e novembro.

Já desde as quatro, os pesados batentes foram fechados;
A parede mostra-se quadriculada pela sombra das redes;

Em torno do fogão, sob o teto, espalha-se
O cheiro das algas, do fogo e do iodo.

Depois de dois dias em mar aberto e de luta com as ondas,
O pai retornou e descansa, lá em cima;

A mãe amamenta, enquanto a chama que decresce
Não ilumina a paz do seio desnudo.

Lento, sentado no banquinho claudicante,
O avô taciturno pegou o cachimbo e se sente só,

Na casa onde cada um vive sufocado,
Este velho que fuma a largas baforadas.

Fora
A mudança incontável dos ventos
Late ao redor de portas e de janelas;
De lá das ondas chegam, das ondas assustadas,
Deus sabe por qual atroz e noturno massacre.
O horizonte é percorrido pela correria e pelo vôo;
Saqueiam a duna e devastam o solo;
Seus dentes ásperos e voluntários
Roem e se encarniçam tão forte
Que morderiam, no fundo da terra,
Até mesmo os mortos.

Ai, sob os loucos céus a triste vida humana
Que a sua angústia e sofrimento junto às ondas se refugia!

A mãe com as crianças e, em seu canto, o avô,
Ruína do passado, vivo que somente vive

E que repete, de braços cansados, a litania,
Penosamente, das vicissitudes quotidianas.

Ai de mim! Pobre vida no fundo do velho inverno,
Quando a duna grita e vocifera junto com o mar;

Quando a mulher ouve, perto do caminho apagado,
Um não sei que na alma de pobre e de triste,

E seus braços, febris e cheios de medo,
Apertam a criança para dar-lhe um lugar no coração:

Ela chora e espera, e o quarto é como
Um ninho atormentado pelo punho de Novembro![58]

Em Permeke a eloqüência é mais contida, mais densa, mas nele encontra-se a mesma paixão humana, que o une por muitos aspectos ao realismo do século XIX, a Millet, a Daumier, ainda que a sintaxe formal de que ele se aproveita já esteja profundamente modificada. Não se pode dizer que a posição dos outros expressionistas belgas seja muito diferente, exceção feita para o caso de Van den Berghe, que, de uma inclinação cômico-trágica daqueles anos 1920-1925, voltou-se cada vez mais para um simbolismo de alucinações, apoiado em algo de Bosch e no gosto de sabá ensoriano. No entanto, Gustave de Smet, Servaes, Loris Jespers, Edgard Tytgat, Jules de Sutter gravitam, ainda que menos dramaticamente, em torno da mesma temática, com uma linguagem que extrai do cubismo apenas algumas indicações gramaticais. Já Brusselmans é o pintor que sentirá o problema cubista em mais estreita medida formal, sem abandonar, por outro lado, o terreno da sua formação. Portanto, a escola expressionista belga possui uma fisionomia inconfundível, e seus resultados estão sem dúvida entre os mais elevados. Trata-se de um expressionismo não cerebral, não metafísico, cujos personagens mantêm uma individualidade, uma obstinada confiança em si mesmos, no choque com os elementos naturais.

Expressionismo eslavo

Ao expressionismo nórdico, germânico, belga, deve-se acrescentar um expressionismo eslavo, que pôde expandir-se na Europa centro-ocidental, em Berlim, Dresden, Paris, nas capitais artísticas enfim, para onde, nos primeiros vinte anos do século, emigravam numerosos pintores e escultores do leste europeu. Essa espécie de êxodo ou de diáspora — muitos desses artistas são judeus — é um fenômeno extremamente interessante e mereceria uma investigação crítica específica. De fato, não apenas no âmbito da tendência expressionista a contribuição dos artistas é notável, mas em todo o tecido da arte contemporânea é fácil encontrar uma trama russa, lituana, polaca, ucraniana, romena. Já mencionamos o nome de Kandinsky; podemos citar também os de Lipchitz, Jawlensky, Kupka, Brancusi, Gabo e Pevsner, Archipenko, Gontcharova, Larionov, Zadkine. No que diz respeito especificamente ao expressionismo, os artistas a serem lembrados aqui são Segall, Chagall e Soutine.

---

[58] Cf. *op. cit.*, p. 169.

Segall chegou a Berlim em 1906 e mudou-se para Dresden quatro anos mais tarde. Ali conheceu Dix e Grosz. Sua pintura porém não se enquadra no gosto gráfico e analítico dos dois artistas alemães. Ele exprime a dolente fixidez nas suas figuras com modos bastante semelhantes a *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, isto é, do Picasso protocubista, voltado para a experiência da escultura primitiva. Em 1912, seguindo o exemplo de Nolde e de Pechstein, ele também irá à procura de terras virgens, embarcando para o Brasil. No entanto, mais do que propriamente um exotismo, tratava-se para ele de uma aspiração aos modos de vida bíblicos, patriarcais, de uma sugestão nascida da memória dos contos hebraicos ouvidos em Vilno, sua cidade natal, na infância: talvez num país primitivo como o Brasil, pensou ele, um sonho como aquele poderia tornar-se realidade.

O período por volta dos anos 20 é provavelmente o melhor período de Segall, que voltou do Brasil em 1913. Da América do Sul ele trouxe uma visão de paisagens intensas, mas calmas. Ainda assim ele pintava não conseguindo deixar de lado os pressentimentos da tragédia iminente, que invadiam as telas de muitos outros expressionistas. Segall recusava porém aquele espírito destrutivo que atuava sobre tantos artistas. Ainda que de maneira talvez apenas confusamente afetiva, ele sentia ser parte solidária da comunidade humana, cuja miséria conhecera na viagem dos emigrantes de Amsterdam rumo às terras prometidas da América Latina.

Ele teve oportunidade de aprofundar esse sentimento de maneira bastante dolorosa por ocasião do início da Primeira Guerra Mundial, num campo de prisioneiros civis, onde foi encerrado como cidadão russo. Essas experiências, ainda que entre incertezas e hesitações, decidem sua orientação e lhe permitem chegar aos resultados mais concretos da sua arte nos anos imediatamente seguintes ao conflito. *Lembrança de Vilno*, *Meus antepassados*, *Interior de* *pobres*, junto com *Família doente*, são alguns dos seus trabalhos mais significativos e conclusivos. Neles, a personalidade de Segall define-se como uma personalidade de natureza elegíaca mais ainda que trágica ou dramática. De fato, a crueldade da guerra, os horrores da fome, as contradições da sociedade despertam nele mais um eco de desolado estupor do que o acento da invectiva ou o grito. Algo de hierático paira quase sempre sobre as suas figuras.

Em 1924, ele voltará definitivamente para o Brasil, mas sua inspiração não mudará. Seu cubo-expressionismo permanecerá o dado estilístico da sua arte. Êxodos, guerras, *pogrom* continuarão a povoar suas telas, com um tom solene de lamentação, até quase o fim dos seus dias.

Como Segall, Chagall também sente o tema dos camponeses pobres, dos vagabundos, dos mendigos. De resto, trata-se de um tema que permeia a literatura russa e cuja presença se nota mesmo na pintura democrática do século XIX: os miseráveis de Repin ou de Verensciaghin. Chagall, porém, transporta esse tema para um mundo de fábula: nesse reino ele sonha a felicidade para os pobres.

Anos atrás Chagall escrevia: "Abrindo os olhos pela primeira vez, encontrei o mundo: a cidade e a casa, que depois, pouco a pouco, fixaram-se em mim para sempre. Mais tarde, encontrei uma garota. Ela atravessou meu coração e sentou-se em minhas telas... Por fim, conheci a revolução russa. Os inúteis fantasmas acabaram dispersos. Ela me descobriu novas perspectivas e, em contato com o meu tempo, continua a me manter preso a ela. Mais preciosa, talvez, do que qualquer amizade, do que qualquer encontro, ela é como o chamamento do abismo e das esperanças."[59] Nessa revolução ele via a marca de felicidade dos seus mendigos. Mas as penosas situações da revolução rechaçaram o frágil sonho de Chagall na Europa.

Ele já havia estado em Paris em 1910, e em 1923 voltou para lá passando por Berlim, onde estivera em 1914. Chagall também sofre a sugestão cubista, mas apenas como possibilidade de sobrepor as imagens, de encaixá-las umas nas outras, de fazê-las viver simultaneamente, ainda que diferentes, sobre a mesma superfície do quadro. Seu cubismo, portanto, é todo de natureza arbitrária e fantasiosa, nada tem do seu rigor geométrico. Sobre ele agiram muito mais vivamente os ícones camponeses da sua terra, seu singelo primitivismo, seu misticismo popular.

---

[59] Cf. "Minotaure", Paris, n. 3-4, 1933. É uma resposta de Chagall à enquete promovida por Breton e Éluard entre os artistas a respeito de seus "encontros" decisivos.

Portanto, a poética de Chagall é toda ancorada no sentimento, na simpatia das relações humanas. O coração de Chagall é inocente; sua alma, cândida. Sua arte repousa no instinto fabular da sua natureza. De fato, nas fábulas acontecem as coisas mais estranhas: os homens tornam-se pequenos como anões, as crianças crescem num piscar de olhos como bons gigantes e os pobres voam no céu tocando violino melhor do que os anjos. A substância da inspiração de Chagall não é intelectualista. Em seus quadros, tem gente que trabalha a terra, que é casada pelo pope e morre rodeada de velinhas. Um doce idílio habita as telas de Chagall: não mais sofrimento para os homens, não mais escravidão. O homem reencontrou a sua liberdade. O peso que o dobrava desapareceu: ele tornou-se leve, caminha e não toca o chão.

Eis o que contam seus quadros, eis do que nos falam suas cores. Ele transformou em imagens seu desejo de paz e de graça para os homens. O desenho pueril, suas deformações sentimentais, suas cores frescas parecem refletir um mundo que se libertou do pecado original: das árvores que ele pinta caíram para sempre os frutos do mal. Acontece, todavia, que ele também sabe criar imagens de dor, como *A morte*, pintada em São Petersburgo, onde ele mora de 1907 a 1909 e onde, na escola de Bakst, ouve falar pela primeira vez de Gauguin, Van Gogh e Cézanne, dos quais sofrerá alguma influência, como em *O bêbado*, de 1912, ou em *O jornaleiro* de 1914. Entretanto, mesmo nesses casos, sua dramaticidade se dilui no sentimento, no patos da piedade.

Mais tormentoso do que Chagall, mais aceso de chamas interiores, é Chaim Soutine, ele também, como Segall, discípulo da escola de arte de Vilno. Paris o recebe em 1911. Ele vive uma existência difícil, precária, desregrada, juntamente com o seu amigo íntimo Modigliani, que chegou à capital francesa quatro anos antes. Em seu estilo de vida não há apenas a atitude dos boêmios, mas algo mais sério. Percebe-se o ecoar da poética de Rimbaud, em que desespero e protesto fundem-se numa vontade autodestrutiva. É a poética que Rimbaud exprimiu na famosa "carta do vidente": "O poeta torna-se vidente através de um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Em todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura, ele procura a si mesmo. Consome em si todos os venenos para só guardar a sua essência. Inefável tortura, em que tem necessidade de toda a fé e de toda a força sobre-humana e em que torna-se, entre todos, o grande doente, o grande criminoso, o grande amaldiçoado — e o supremo sábio!" Essa carta é uma chave de grande parte da arte moderna: assim que "a fé e a força sobre-humana" se debilitam, o artista torna-se vítima dos demônios que ele desencadeou em sua revolta, e sua doença, o delírio, a loucura, enfim, o patológico torna-se o único reino da sua liberdade. Ele se transforma em vítima da sua própria revolta. É o epílogo mais trágico do decadentismo. Em Soutine e em Modigliani essa "fé", essa "força sobre-humana", em meio ao desregramento, ainda estão vivas, mas percebe-se algo que as ameaça. Sobretudo em Soutine.

Ele pinta instintivamente, sem se preocupar com as correntes artísticas, com as tendências que dominam em Paris. É obcecado pelas suas imagens, nas quais despeja convulsivamente suas paixões, suas invectivas, seus presságios de desagregação. O vermelho domina suas telas, um vermelho quente, denso como um sangue venenoso, um vermelho purpúreo que arde como que de febre. E, junto com o vermelho, o verde, um verde ora de mofos, ora de agudas excitações vegetais. Entre os vermelhos e os verdes, às vezes, um branco ofuscante, um amarelo, um azul. Ele pinta as carnes esquartejadas que vê penduradas nos ganchos dos açougues, os frangos depenados, em sua nudez um tanto obscena, que ele contempla nos mármores das casas de aves. Essa carne abatida, esses pobres, indefesos, impudicos animais, mortos e colocados à mostra, adquirem um valor emblemático. Há neles como que uma remota lembrança de chacinas perpetradas nos guetos, de gente miserável degolada. Como em Segall, em Soutine também aflora a tristeza secular de seu povo perseguido. Assim, nos garotos que pinta, nos meninos religiosos, nos entregadores de hotel, nota-se a ternura infinita, pungente, pela frágil inocência oferecida aos golpes da sorte.

Todos esses motivos, essas intuições confusas e ardentes parecem condensadas naquele *Auto-retrato* que ele executou em 1918, com vinte e quatro anos de idade. A imagem que Soutine pintou na tela é a de um *Ecce Homo* moderno, de um rejeitado, de uma criatura ofendida na carne e no espírito. Inerme, humilhado, só. Assim ele representou a si mesmo, mas assim ele via todos os homens humildes, expostos e condenados. Ele pintou a si mesmo com brutais deformações, mas a partir dessa imagem ergue-se uma invocação de inacreditável doçura, quase um extremo pedido de clemência.

Expressionismo italiano

Parece-nos justo falar logo de Modigliani, pela estreita união que ele teve com Soutine e, também, pela sua origem judaica, comum igualmente à origem de Segall e de Chagall. Ele teve uma formação mais complexa do que Soutine. No fundo, os dados estilísticos que podem ser encontrados na raiz de Soutine não vão muito além de Rembrandt e de El Greco. Modigliani, por sua vez, absorveu grande parte das sugestões estéticas difusas no ar de Paris no início do século: de Cézanne a Toulouse-Lautrec, da escultura grega a Picasso do "período azul" e do "período rosa", do *liberty* ao cubismo. Além disso, havia seus primitivos de Siena e os maneiristas toscanos. Quanto à sua cultura não figurativa, ele colocava Bakunin e Nietzsche juntos com Wilde e D'Annunzio.

Nele, portanto, agem, como se observou[60], inclinações humanitárias e aristocráticas, populistas e decadentes. Há nele algo que o impulsiona para um estetismo refinado e algo que o pressiona para uma verdade humana mais aguda, mais investigada em seu profundo. Seus operários, os amigos intelectuais, as garotas, as servas, as crianças tristes e meigas, com o olhar absorto, são colhidos com afetuosa meditação. O expressionismo de Modigliani não é atormentado, é feito antes de secreta paixão, de uma espécie de ardor interior, que ele, transferindo-o para o quadro, encerra num fino invólucro estilístico. Trata-se, enfim, de um expressionismo preocupado com a elegância, com uma refinada cadência. Poderíamos dizer que se trata de um expressionismo melódico. Isso pode ser constatado pela fluidez da linha modiglianesca, pela sua tendência à voluta do arabesco floreal. Em tal formulação estilística, todavia, há sempre uma medida, uma definição gráfica que lembra muito, até pelo gosto das deformações, a tradição florentina, de Botticelli a Pontormo: o afunilamento da figura, as longas, tênues colinas, os ombros estreitos e ascendentes, a nitidez do desenho.

Esses elementos característicos do estilo de Modigliani são encontrados particularmente nos nus. Nestes, a linha tem toda a facilidade de se modular e a sua sutil inquietude, o seu erotismo estetizante aderem intimamente à sinuosa volúpia da forma, à qual acrescentam intensidade os vermelhos, os vermelhos-escuros, os vermelhos-ocres dos corpos sempre macios e quentes, imersos em um frágil desejo de perdição.

Não se pode dizer, entretanto, que a inspiração de Modigliani tenha um sentido único. Sobretudo nos retratos, ele apresenta uma gama surpreendente de sentimentos, da ironia ao afeto, da simpatia ao amor, e é justamente a gama diversa dos sentimentos que lhe permite não tornar-se insensível na sigla figurativa que inventou para si e que repete a cada quatro. Nos três anos mais intensos da sua vida, de 1915 a 1918, ele realizou o melhor de si mesmo. Foi como uma labareda, que desencadeia luz e calor repentino e repentinamente se apaga. Em janeiro de 1920 morria, destruído por uma vida desordenada. A seu respeito, literatos e diretores de cinema teceram uma literatura fácil: o pintor maldito era um argumento por demais sugestivo para não ser aproveitado. Mas um Modigliani sem contos e mitos literários de gostos duvidosos existe; e é um Modigliani verdadeiro, pintor um tanto frágil, um tanto afeminado, mas bem definido em sua linguagem e em sua poesia[61].

---

[60] Cf. F. Russoli, *Catalogo Mostra Modigliani*, Milão, 1958, p. 7.

Modigliani era de Livorno, mas Paris acabara absorvendo-o, imprimindo-lhe a sua marca. Há um outro artista da costa de Livorno sobre o qual, ao contrário, a capital francesa teve muito pouca influência, apesar de ele lá chegar mais ou menos na mesma época de Modigliani. Trata-se de Lorenzo Viani. Como Modigliani, como Soutine e Chagall, ele também morou na Ruche, um edifício do bairro de Vaugirard reservado aos ateliês dos pintores, mas de maneira alguma conseguiu assumir um tom parisiense.

Diferentemente de Modigliani, Viani tinha uma autêntica raiz plebéia. Os textos de Bakunin e de Marx, junto com os versos anarquistas de Gori, exaltavam nele ressentimentos e paixões muito mais radicais. A amargura pela traição dos ideais do Risorgimento, que havia envenenado os últimos anos dos velhos *macchiaioli* e de Fattori em especial, seu anticlericalismo, junto com a fogosa pregação do primeiro socialismo libertário, que levava um sopro de redenção social às pessoas mais pobres, conquistaram Viani por inteiro. De Savona a Livorno, na época, o litoral lígure-toscano fervilhava de anarquistas. Eram eles a expressão mais imediata e primitiva da revolta contra a injustiça. Antes de se inscrever, em 1900, no Instituto de Belas Artes de Lucca, Viani tornou-se líder do grupo anarquista *Delenda Carthago*, de Viareggio. Anarquistas também foram Roccatagliata Ceccardi, Pea e Ungaretti, todos ligados a um grupo denominado *Manipolo dell'Apua*. Viani teve seu primeiro estúdio nos grandes cômodos da Câmara do Trabalho anarco-sindicalista de Viareggio.

Esses fatos não seriam importantes se não estivessem tão entrelaçados com a arte de Viani. Seu espírito de refratário, sua rebeldia, seu amor furioso pelos deserdados, os pobres, a gente do mar, os vagabundos, levavam-no a aderir também aos humores, aos gostos, às maneiras destes. Ele não só desposara sua causa, como também a maneira de pensar e de falar, o dialeto, o jargão. Ele pinta essa gente. Mas como pintar esses personagens com os modos comportados e acadêmicos, como a pintura de Sartorio, que, àquela altura, vinham obtendo o assentimento a cultura oficial?

---

[61] Cf. J. Modigliani, *Modigliani senza leggenda*, Vallecchi, Florença, 1958.

Viani tinha repugnância por essa arte celebrativa, como, de resto, não entendia a tendência figurativa de inspiração socialista de De Amicis. Ele sentia a necessidade de uma linguagem quebrada, rude, truculenta, desgramaticada, rabiscada com a mesma violência e brutalidade com que a vida tinha deformado e vilipendiado seus personagens, seus amigos de dor quotidiana. Assim, é exatamente nesse aspecto que Viani se obstina, teimoso, turvo, rancoroso. Ele conhece Daumier, Toulouse-Lautrec, Steinlen, Forain, tem diante de si os desenhos satíricos, polêmicos e políticos de Galantara, de *Simplicissimus*. E nas pegadas destes tenta seu caminho, por etapas, por tentativas, em desordem, mas sempre preso a seu objetivo: exprimir um mundo de sofrimento e de rebelião. Diante dos temas que pretende representar não hesita, vai sempre em frente, da emoção à expressão, encurtando ao máximo a distância entre os dois momentos. Por isso Viani, no final, criou para si uma linguagem que está mais para o dialeto do que para a língua. Claro, não tem a coerência formal dos exemplos franceses que ele amava. É uma linguagem que muitas vezes perde as estribeiras, que procede por enérgicos anacolutos, por contrações e impropérios. Muitas vezes, de fato, Viani não tem medida, se deixa levar, exagera. No entanto, mesmo nisso conserva, quase sempre, a autenticidade da irreverência popularesca, forte e direta. O fato é que ele não tinha pelos homens que desenhava e pintava um amor literário, mas o amor do companheiro de desventura, do irmão ligado à mesma arte. "Eu desenhava", confessou ele, "aquelas ásperas e extremas figuras de trabalhadores e da plebe, de que me origino, que amei e que amo com devoção de filho... mãos anquilosadas, pés supliciados, cabeças apatetadas, homens vistos com olhos físicos, mas através de um amor espiritual e uma firme fé de conceitos."[62]

De 1908 a 1915 ele pintou algumas das suas obras mais inquietantes: *Os desprezados*, *O anão André*, *O filósofo*, *O vendedor de pão*, *O clínico*, *A Câmara do Trabalho*, *O clérigo*, a série dos *Peritucco*, *O endemoninhado*, *O comício anarquista*. São imagens de cólera, de tragédia, de ameaça, imagens bem diferentes das de Munch. Ali emerge uma libido angustiada, um lívido terror de espectros; aqui, uma piedade raivosa, um rancor motivado. Em Viani não há desequilíbrios psicológicos, nota-se uma fúria sumária contra os inimigos dos pobres e um amor espinhoso e descontente por eles.

---

[62] Cf. Francia e Crotopassi, *Lorenzo Viani*, Vallecchi, Florença, 1955, p. 19. A respeito de Viani me seja permitido recomendar meus ensaios reunidos em *Le circostanze dell'arte*, Marietti, Genova, 1987, pp. 116-135; o mesmo vale para Rosai e Sironi.

Já observamos a existência de uma estreita relação entre as numerosas páginas literárias de Viani e sua obra figurativa: a mesma maneira drástica de esboçar as figuras, o mesmo dialetismo e o mesmo gosto de encontrar o modo "impressionante". Enfim, não há quase diversidade entre Viani pintor e Viani escritor — até os temas são os mesmos: aquilo que Viani descreveu com a pena, Viani pintou. Veja-se, por exemplo, este retrato de Tatorino, do seu primeiro livro, que tem como título *Os bêbados* e é de 1923: "Um grande boné basco ensopado cobria-lhe a cabeça grande e maciça como a de um pequeno porco-do-mato; o rosto devastado pela varíola parecia ferido com chumbo há pouco. Era monstruoso. O peito largo e peludo estava envolto numa camisa marselhesa, azul e preta, combinada com um impermeabilizado com piche; nos ombros robustos a cava era tão apertada que o vagabundo caminhava com os braços separados do tronco. Com uma manzorra ensopada de água, que se havia inchado como um sapo, segurava bem apertado um pedaço de galho de salgueiro, que ainda trazia pequenos ramos com folhinhas. O homem, robusto e poderoso, que arfava como um animal sob uma carga pesada demais, com certeza vinha de muito longe. Parou diante da guarita da guarda: das narinas dilatadas saía-lhe uma fumaça esbranquiçada como a de um boi; um olho era crivado por grãos de varíola e o outro, dilatado, estava injetado de sangue."[63]

Talvez não seja inútil sublinhar um fato: que este grupo de intelectuais anarquistas da costa de Livorno constituiu, em pleno clima dannunziano, uma ilha de cultura extremamente viva. Sua adesão à plebe, ao povo, permitiu-lhes encontrar uma linguagem não-áulica, não-oficial, para exprimir verdades e sentimentos mais concretos e reais. Desse grupo, saíram algumas poesias de Roccatagliata Ceccardi, talvez não inúteis a Montale, o *Moscardino*, de Pea, as primeiras obras de Ungaretti ainda que em sua formação ulterior tenha sido decisivo o contato francês. Mas, com certeza, de todos, Viani foi o que mais aprofundou essa experiência. Por mais de um aspecto ele consegue até superar os limites do anarquismo pós-Risorgimento regional e perceber a crise que tomou conta da Europa. O protesto que se difunde a partir de suas telas surge, portanto, de uma consciência ainda que confusa do desenvolvimento histórico. Seus personagens, em particular até 1925, são, assim, um reflexo vivo da crise em andamento na sociedade italiana e européia.

---

[63] 63. L. Viani, *Mare grosso; Gli ubriachi*, Vallecchi, Florença, 1955, p. 6

Tais personagens nunca poderão tornar-se oficiais, nunca poderão "se inserir". E é isto que acontece também com os personagens de Rosai, com seus famosos "omini". Muitas são as analogias de Rosai com Viani. Como Viani ele teve, desde o início, desde quando, executou a aquarela do *Teppista*, em 1911, uma posição polêmica e revoltosa, que se exprimia como uma brusca rejeição das tendências oficiais e reformistas. Com exceção de um curtíssimo parêntese futurista por volta de 1913, o itinerário da sua arte sempre esteve estreitamente relacionado à busca expressiva das imagens da sua terra e da sua gente, aquela que lota os bairros florentinos mais populares. Uma busca de expressão nua, sem afetações, que Rosai levava a cabo, se fosse o caso, inspirando-se nos primitivos toscanos, tão secos e essenciais, tão mirrados. Por isso a tentação do futurismo teve nele tão curta duração. Talvez, por volta de 1919, Cézanne tenha lhe ensinado algo: a consistência, a força contida, a propriedade; e Carrà também teve sobre ele uma influência estilística. Mas sua linguagem é profundamente diferente, voltada como está para um significado preciso, circunstanciado.

Os personagens de Rosai têm um lugar específico, bem seguro, na pintura italiana. São personagens tristes, taciturnos, fechados. Vestindo jaquetas surradas, sobretudos engraçados, sentamse em torno da mesa na taberna e jogam baralho em silêncio; olham para a garrafa ou o copo com ar ausente, caminham por certas ruazinhas estreitas e desertas; esperam desolados, sentados num banco... São personagens que Rosai conheceu desde a infância, os personagens de Via Toscanella e outros quarteirões de artesãos e proletários: carreteiros, carregadores, músicos, empregadas, forneiros, acendedores de lampião, taberneiros, ladrões; uma humanidade que ele pintou, sobretudo entre 1920 e 1930, com uma agudeza exemplar, com paleta sóbria, sempre sublinhando sua condição social. Destas telas desprende-se uma poesia rica em sentimento, num ar de crepúsculo, numa atmosfera azulada, envolta em tons de cinza.

Em vão buscar-se-ia nessas figuras a eloqüência de Viani. Todavia, nelas também mora uma aguda rejeição, que se torna evidente nas brutais anomalias somáticas, em sua rigidez e fixidez, na dureza das psicologias que afloram, na solidão em que cada uma aparece isolada. Tudo isso encontra correspondência numa linguagem pictórica seca, necessária. Rosai tem uma consciência extremamente lúcida dos seus meios. Apesar de, como em Viani, a inspiração ser nele emotiva e prepotente, Rosai sempre mantém sobre ela um extraordinário domínio, que não é feito de coerção, mas de natural vocação para um estilo.

Se os limites que o nosso ensaio se impôs permitissem, ampliaríamos o assunto a todo um período sucessivo, ao período italiano dos anos 30, e examinaríamos o expressionismo da "escola romana", em particular de Scipione. É o período da ditadura facista e da restauração no campo das artes com o movimento do Novecento. O pós-guerra, excitado, carregado de equívocos, havia posto uma vasta legião de intelectuais sob a influência do facismo. Para o facismo haviam confluído os anarco-sindicalistas favoráveis à participação italiana na guerra, os desorientados de todo o tipo, os nacionalistas. As atitudes polêmicas contra a hesitante burguesia liberal foram interpretadas como atitudes anticapitalistas, o plebeísmo como espírito popular, a ação revoltosa e ilegal como coragem revolucionária.

A passagem para o fascismo de muitos intelectuais e artistas, como Viani, Rosai, Martini, Ungaretti, Maccari, Sironi, e de outros futuristas e de não poucos jovens, deve ser visto, ao menos de início, sob essa luz. Na época, em meio à polêmica contra a burguesia liberal, inseria-se também sem muito esforço a polêmica contra os gostos artísticos da própria burguesia, que se extasiava diante dos Sartorio, dos Bistolfi, dos Ettore Tito. Mas, depois de estar no poder, a atitude do fascismo para com as artes começou a mudar muito rapidamente. A partir de então, o facismo precisava apresentar-se como o partido que restabelece a ordem. Assim, decidiu declarar concluída a crise pós-bélica e realizar, inclusive no campo estético, um "saneamento" da situação. O Novecento foi o resultado disso. Scipione, ao contrário, foi um dos artistas que, com a sua pintura inflamada, turbulenta, irrequieta, testemunhou o quanto era falsa a afirmação do facismo sobre o fim da crise.

Entretanto, nem mesmo outros artistas autênticos, que todavia haviam aderido ao facismo, renunciaram à sua verdade poética. Viani, Rosai, Maccari, mesmo nos momentos de maior euforia nacional continuaram a pintar seus temas, seus vagabundos, seus "homenzinhos", seus filisteus, sendo por isso considerados irregulares e, em alguns casos, inimigos. Na verdade, eram mesmo ou acabaram se tornando. No entanto, talvez seja oportuno, a essa altura, falar de um artista que chegou a ser considerado o expoente máximo do Novecento.

Sironi foi, e é, em seus momentos mais seguros e mais elevados, um expressionista. Ele também acabou fascinado pela irmanação do facismo primeiro, pelo nacionalismo proletário, pela demagogia antiburguesa. Mas as razões desse equívoco surgiam de uma atitude sinceramente revoltosa, anárquica na substância, propensa a um populismo apocalíptico. Enfim, ele também era um filho da crise. Este ânimo já estava claramente presente nele desde a época do seu primeiro futurismo, que se prolongou com muita independência de 1913 a 1914. Entretanto, onde seu expressionismo, rico em analogias com o expressionismo nórdico, se manifestou com acentos inconfundíveis foi nas paisagens urbanas, que ele começou a pintar em 1920. A referência ao cubismo e às *piazze d'Itália* de De Chirico, em suas primeiras periferias urbanas, é evidente no que diz respeito a uma certa estruturação da imagem, mas trata-se de uma referência apenas gramatical — a direção do seu mundo poético é completamente diferente.

Sironi soube pintar com uma força memorável essas paisagens urbanas, a periferia milanesa, miserável, fosca, geométrica, a periferia de asfalto e de cimento. As longas coberturas das fábricas, as chaminés, os bondes, os caminhões, os trens de carga, os trilhos nos terraplenos e nas ruas, os gasômetros, e a solidão das auroras invernais foscas de poluição, quebrada somente pela passagem de um operário a pé ou de bicicleta. Cada elemento encaixa-se na composição com ímpeto, com força evocativa, realista e fantástica ao mesmo tempo. Claro, muito nietzschismo, ou seja, muito da oposição neo-romântica de Nietzsche à civilização do capitalismo moderno, percebe-se no espírito destas paisagens da cidade industrial. Mas, de qualquer maneira, não há nem mesmo a "saúde" e o "otimismo" da "estirpe", que o facismo começou a pedir aos artistas algum tempo depois — pedido que povoou as exposições de camponesas fecundas, com o seio inchado e firme oferecido aos pequeninos robustos; de "marinheiros" bem plantados sobre as largas plantas do pé; de jovens atletas, flor da nação "voltada para o futuro". Mas é assim: o próprio Sironi passou à celebração, aos troféus, à arqueologia romana. Viu-se então um grande artista enbarcar numa iniciativa desesperada. Somente voltando a um nu de mulher, a uma periferia, a um homem solitário sentado à mesa, ele reencontrava o seu tenebroso pessimismo, o veio primeiro e sincero dos seus humores subversivos.

O expressionismo, da forma como ele se articulou dentro da história da arte moderna, aparece portanto, entre os outros, como o movimento mais rico e complexo. Trata-se de um movimento que ultrapassa os limites programáticos que alguns artistas, ou grupos de artistas, quiseram ou tentaram assinalar. Quem sabe poder-se-ia dizer que grande parte da arte moderna está mergulhada numa "condição expressionista", uma vez que a maior parte dos artistas contemporâneos, e em especial os mais importantes, sentiram e sentem os temas do expressionismo como seus. Tais temas, de fato, estão bem longe de estar esgotados. Eles continuarão integrando a problemática da arte de hoje, enquanto continuar a alienação do homem. A evasão e o protesto são dois termos fundamentais dessa problemática, termos de que as diversas soluções expressionistas nos oferecem vários êxitos, não excluída a transformação do protesto em expressão afirmativa. Na verdade, muito poucos são os artistas que nunca chegaram a fazer seus esses afãs do expressionismo. Picasso, em determinado momento, foi inteiramente conquistado por ele. A força desse movimento deriva do fato de que ele não evitou os problemas que o final do século passado havia deixado como herança para o novo século. Portanto, a problemática do expressionismo, quaisquer que sejam as soluções que ele tenha procurado lhe dar, era uma problemática *verdadeira*, a única problemática verdadeira que se colocava aos artistas europeus no início do século. Assim, o movimento expressionista, em seu conjunto não foi um movimento "formalista", mas de "conteúdos", e, pelo menos em parte dele, alguns dos motivos de fundo da história do nosso tempo tiveram um eco ardente.

5

A NEGAÇÃO DADAÍSTA

Uma definição de Tzara

O movimento dadaísta nasceu em Zurique no ano de 1916. Numa tentativa de explicar as razões desse aventuroso nascimento, Tristan Tzara. declarava numa entrevista à rádio francesa, concedida em 1950: "Para compreender como nasceu dadá é preciso imaginar, de um lado, o estado de espírito de um grupo de jovens naquela espécie de prisão que era a Suíça na época da Primeira Guerra Mundial e, de outro, o nível intelectual da arte e da literatura naquele tempo. Claro, a guerra tinha de acabar e, depois dela, nós iríamos ter outras. Tudo isso caiu naquele semi-esquecimento a que o hábito chama história. Mas, por volta de 1916-1917, a guerra parecia que não teria mais fim. Além disso, de longe, tanto para mim como para meus amigos, ela assumia proporções falseadas por uma perspectiva demasiado ampla. Daí o desgosto e a revolta. Éramos decididamente contra a guerra, sem cair, porém, nas posições fáceis do pacifismo utopista. Sabíamos que não se podia suprimir a guerra, a não ser extirpando as suas raízes. A impaciência de viver era grande, o desgosto aplicava-se a toda as formas da civilização dita moderna, às suas próprias bases, à lógica, à linguagem, e a revolta assumia formas em que o grotesco e o absurdo superavam de longe os valores estéticos. Não se deve esquecer que, na literatura, um sentimentalismo invasor mascarava o humano e que o mau gosto com pretensões de grandeza grassava em todos os setores da arte, caracterizando a força da burguesia em tudo aquilo que ela tinha de mais odioso..."

Em outra ocasião, antes disso, Tzara escrevera: "Dadá nasceu de uma exigência moral, de um desejo implacável de atingir uma moral absoluta, do sentimento profundo de que o homem, no centro de todas as criações do espírito, tivesse de afirmar a sua proeminência sobre as noções empobrecidas da substância humana, sobre as coisas mortas e sobre os bens mal adquiridos. Dadá nasceu de uma revolta que era, na época, comum a todos os jovens, uma revolta que exigia uma adesão completa do indivíduo às necessidades da sua natureza, sem nenhuma consideração para com a história, a lógica, a moral comum, a Honra, a Pátria, a Família, a Religião, a Liberdade, a Irmandade e tantas outras noções correspondentes a necessidades humanas, das quais, porém, apenas subsistiam poucas esqueléticas convenções, pois haviam sido esvaziadas de seu conteúdo inicial. A frase de Descartes — *Não quero nem saber se antes de mim houve outros homens* — fora por nós colocada em epígrafe numa das nossas publicações. Ela significava que queríamos olhar para o mundo com novos olhos, que queríamos reconsiderar e experimentar a própria base das noções que nossos pais nos haviam imposto e experimentar sua justeza."[1]

A respeito da origem do nome "dadá", Hans Arp, em 1921, numa revista do movimento, conta: "Declaro que Tristan Tzara encontrou a palavra *dadá* em 8 de fevereiro de 1916 às seis da tarde. Eu estava presente com os meus doze filhos quando Tzara pronunciou pela primeira vez essa palavra que despertou em todos nós um legítimo entusiasmo. Isso aconteceu no Café Terasse de Zurique enquanto eu levava uma brioche à narina esquerda. Estou convencido de que essa palavra não tem nenhuma importância e que apenas os imbecis e os professores espanhóis podem interessar-se pelos dados. Aquilo que nos interessa é o espírito dadaísta e nós éramos todos dadaístas antes da existência de dadá." Tzara, por sua vez, acrescenta: "Encontrei por acaso a palavra *dadá* no Larousse." E Ribemont-Dessaignes confirma que o caso dependeu de "um cortador de papel ter escorregado acidentalmente entre as páginas do dicionário"[2]. Mas Tzara também deu outras explicações: "Se alguém julgar inútil, se alguém não perder o seu tempo por uma palavra que nada significa... O primeiro pensamento que se movimenta nestas cabeças é de ordem bacteriológica; encontrar ao menos a sua origem etimológica, histórica ou psicológica. Os jornais nos informam que os negros Kru chamam ao rabo da vaca sagrada DADÁ. O cubo e a mãe, em certa região da Itália, têm o nome de DADÁ. Um cavalo de madeira, a ama-de-leite, a dupla afirmação em russo e em romeno, DADÁ..."[3] Todavia, Tzara logo percebe claramente que a palavra dadá é apenas um símbolo de revolta e de negação.

---

[1] T. Tzara, *Le surrélisme et l'après-guerre*, Nagel, Paris, 1948, p. 17.

[2] G. Ribemont-Dessaignes, *Storia del dadaismo*, Longanesi, Milão, 1946, p. 11. Essa história, que despertou muitas polêmicas, foi publicada em *Nouvelle Revue Française* de junho e julho de 1931. O mesmo autor dedicou ao assunto boa parte do seu *Déjà jadis*, Julliard, Paris, 1958.

[3] T. Tzara, *Manifeste Dada 1918.*

O Cabaret Voltaire de Zurique

Naquela época, Zurique era o refúgio de um sem número de personagens irregulares. Havia desertores, emigrados políticos, objetores de consciência, agentes secretos e negociantes mais ou menos decentes. E havia também artistas, literatos e poetas, que ali haviam chegado pelos motivos mais diversos. Tzara e Janco, surpreendidos pela declaração de guerra da Romênia, sua pátria, haviam sido obrigados a permanecer em Zurique, onde já se encontravam por motivos de estudo: Tzara para seguir os cursos de filosofia, Janco de arquitetura. Arp chegara na cidade para encontrar sua mãe: de nacionalidade alemã, ele gozava de uma indulgência especial por parte das autoridades francesas devido à sua condição de alsaciano. Hugo Ball, já alistado no exército alemão, escolhera a Suíça como asilo pois não pretendia mais vestir uniformes militares. Huelsenbeck, dispensado, e não querendo se transformar numa vítima do conflito, trocara a Alemanha por Zurique. Estes homens deram vida ao Cabaret Voltaire, onde nasceu, em 1916, justamente, o dadaísmo.[4]

O Cabaret Voltaire ficava no nº 1 da Spielgasse. No mesmo ano, no nº 12 da mesma rua morava Lênin com sua mulher, Krupskaia. Os dadaístas encontravam com freqüência Lênin na rua, mas ignoravam absolutamente quem fosse ele. De acordo com Lacôte[5], Tzara teria mesmo jogado xadrez com Lênin no Café Terasse. O fato é que, naquela época, a política, no sentido específico do termo, não interessava muito ao grupelho de intelectuais que tinham criado o movimento mais subversivo da história da arte e das letras. Somente um ano mais tarde, ou seja, depois que Lênin, encerrado no famoso vagão blindado, havia chegado à Rússia há um bom tempo, tornando-se ali o líder da Revolução, Tzara e seus amigos saudarão os acontecimentos de outubro como algo que iria infligir um sério golpe ao conflito. Tzara escreve: "Quando, em 1917, Platten retornou a Zurique, trazendo de Moscou notícias precisas a respeito da Revolução, o que permitiu colocar em seu devido foco a imagem que tínhamos desse movimento e que uma campanha astuciosa vinha sistematicamente obscurecendo, eclodiu um movimento insurrecional, seguido por uma greve geral. Esse movimento, esperava-se, poderia alastrar-se para os outros países em conflito e, assim, pôr fim à guerra, de acordo com os princípios de Kienthal e de Zimmerwald. É sabido que a social-democracia decidiu de outra maneira. Nessa ocasião, entre os dadaístas de Zurique, Ball

---

[4] Cf. G. Hugnet, *L'aventure Dada*, Galerie de l'Institut, Paris, 1957, pp. 18-32.

[5] R. Lacôte, *Tristan Tzara*, Seghers, Paris, p. 18.

(que a partir desse momento dedicar-se-á somente à atividade política), Serner e eu mesmo saudamos a revolução russa na medida em que ela constituía o único meio capaz de pôr fim à guerra, e isso com uma premência ainda maior, uma vez que nós já havíamos nos posicionado contra o pacifismo choramingante e humanitário, cujos apelos aos bons sentimentos, bastante na moda naquele momento, nos pareciam particularmente nocivos. Não estariam, talvez, correndo o risco de adormecer num berço de ilusões as vontades daqueles que estavam destinados a agir no plano da luta?"[6]

Apesar desta saudação, não se pode dizer que o movimento dadaísta de Zurique se empenhasse em seguir diretamente no terreno da ação política, o que, ao contrário, fizeram os dadaístas da Alemanha, onde o movimento nascido na Suíça teve uma afirmação imediata. Na Alemanha, os seguidores de dadá uniram-se à Liga de Espártaco e muitos, em Berlim e em Colônia, tomaram parte da luta de rua. O poeta, pintor e editor dadaísta Baargeld, em Colônia, chegou mesmo a fundar o Partido comunista da Renânia.

O dadaísmo de Zurique permaneceu no âmbito de uma violenta negação intelectual, chegando porém à definição mais clara da sua atitude. Como no expressionismo germânico, o fundo dessa atitude era o protesto contra os falsos mitos da razão positivista. No dadaísmo, todavia, o protesto era furiosamente levado às extremas conseqüências, ou seja, a negação absoluta da razão: "A água do diabo chove sobre a minha razão", dirá Tzara. Em outras palavras, o irracionalismo psicológico e metafísico de que regurgita o expressionismo torna-se, no dadaísmo, o eixo metódico de um niilismo sem igual. O expressionismo ainda acreditava na *arte*; o dadaísmo rejeita até mesmo essa noção. Assim, sua negação é ativa não apenas contra a sociedade, já alvo do expressionismo, mas contra tudo aquilo que de alguma maneira está relacionado às tradições e aos costumes dessa sociedade. E a arte, justamente, como quer que se queira considerá-la, ainda continua sendo um produto dessa sociedade a ser renegada em sua totalidade.

Dadá é, portanto, antiartístico, antiliterário, antipoético. Seu desejo de destruição tem um alvo preciso, que é, em parte, o mesmo do expressionismo; mas seus meios são muito mais radicais. Dadá é contra a beleza eterna, contra a eternidade dos princípios, contra as leis da lógica, contra a imobilidade do pensamento, contra a pureza dos conceitos abstratos, contra o universal em geral. É, ao contrário, a favor da liberdade desenfreada do indivíduo, da espontaneidade, daquilo que é imediato, atual, aleatório, da crônica contra a temporalidade, daquilo que é espúrio contra aquilo que é puro, da contradição, do não onde os outros dizem sim e do sim onde os outros dizem não, da anarquia contra a ordem, da imperfeição contra a perfeição. Portanto, em seu rigor negativo é também contra o *modernismo,* isto é, contra o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o abstracionismo, julgando-os em última análise subprodutos daquilo que foi ou está para ser destruído, isto é, dos novos pontos de cristalização do espírito, o qual jamais deve ser aprisionado na camisa de força de uma regra, ainda que nova e diferente, mas deve estar sempre livre, disponível, solto no contínuo movimento de si mesmo, na contínua invenção da sua existência. Nenhuma escravidão, nem mesmo a escravidão de dadá sobre dadá. A cada momento, para viver, dadá deve destruir dadá. Não existe uma liberdade fixada para sempre, mas um incessante dinamismo da liberdade, em que ela vive negando continuamente a si mesma.

---

[6] T. Tzara, *op. cit.*, p. 50.

O dadaísmo é, assim, não tanto uma tendência artístico-literária, quanto uma disposição específica do espírito, é o ato extremo do antidogmatismo, que se serve de qualquer meio para conduzir a sua batalha. O *gesto*, portanto, mais do que a *obra* é o que interessa ao dadá; e o gesto pode ser feito em qualquer direção do costume, da política, da arte, das relações. Uma única coisa importa: que esse gesto seja sempre uma *provocação* contra o chamado bom senso, contra a moral, contra as regras, contra a lei . Portanto, o *escândalo* é o instrumento preferido pelos dadaístas para se exprimirem.

Deste ponto de vista, o dadaísmo vai além do significado ou da simples noção de movimento para tornar-se um modo de vida. O sentido da sua áspera polêmica contra a *Arte* e a *Literatura,* com maiúsculas deve ser visto exatamente no fato de que nelas, hipocritamente destinadas a aprender os "valores eternos do espírito", a vida havia sido abolida, segregada. Dadá era, ao contrário, o desejo agudo de transformar a poesia em *ação.* Era, enfim, a tentativa mais exasperada de soldar a fratura entre arte e vida, de que Van Gogh e Rimbaud tinham dado o primeiro e dramático anúncio. Muitos elementos postiços e exteriores se misturaram ao dadaísmo desde o começo, mas não há dúvida de que tal é seu significado mais verdadeiro.

Os manifestos

No plano teórico — se é que se pode falar de "teoria" para o dadaísmo —, os escritos de Tzara continuam sendo, sem dúvida, os textos fundamentais, desde *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine* de 1916 aos *manifestos* de 1918 e de 1920. O estilo, a linguagem, o vocabulário dessas páginas são de uma novidade excitante, explosivos, nervosos, insolentes, surpreendentes. Humores filosóficos, satíricos, chocarreiros, líricos confundem-se com uma tensão intelectual verdadeira, com uma ânsia autêntica, que propicia à desenvoltura verbal de Tzara uma força real em nada escandalosa: "Os que estão conosco conservam a sua liberdade. Nós não reconhecemos nenhuma teoria. Basta com as academias cubistas e futuristas, laboratórios de idéias formais. A arte serve então para amontoar dinheiro e acariciar os gentis burgueses? As rimas acordam o seu tilintar com as moedas e a musicalidade escorrega ao longo da linha do ventre visto de perfil. Todos os grupos de artistas acabaram neste banco, mesmo cavalgando cometas diferentes... Transbordamos de maldições sobre a abundância tropical de vegetações vertiginosas... Eis um mundo vacilante que foge... e eis, do outro lado, os homens novos, rudes, pulando a cavalo nos soluços. Eis um mundo mutilado e os medicastros literários preocupados em melhorá-lo. Eu lhes digo: não existe um início e nós não trememos, não somos sentimentais. Nós laceramos, qual vento furioso, a roupa branca das nuvens e das orações e preparamos o grande espetáculo do desastre, o incêndio, a decomposição. Preparamos a supressão da dor e substituímos as lágrimas pelas sirenes estendidas de um continente a outro... Eu destruo as gavetas do cérebro e da organização social: desmoralizar em toda parte e jogar a mão do céu no inferno, os olhos do inferno no céu, restabelecer a roda fecunda de um circo universal nas forças reais e na fantasia individual... Eu odeio a crassa objetividade e a harmonia, esta ciência que encontra todas as coisas em ordem: continuem, rapazes, humanidade... A ciência nos diz que somos servidores da natureza: tudo está em ordem, façam amor à vontade e quebrem suas cabeças; continuem, rapazes, homens, gentis burgueses, jornalistas virgens... Eu sou contra os sistemas. O único sistema ainda aceitável é o de não ter sistemas. A lógica é sempre falsa... A moral atrofia, como todos os flagelos da inteligência. O controle da moral e da lógica nos impuseram a impassibilidade diante dos policiais, causa da nossa escravidão, pútridos ratos com que a burguesia enche a própria barriga e que infestaram os únicos corredores de nítido e transparente cristal que ainda permaneciam abertos aos artistas. Todo homem deve gritar. Há um grande trabalho destrutivo, negativo, a ser executado. Varrer, limpar. A urbanidade do indivíduo se afirma após um estado de loucura, de loucura agressiva e completa contra um mundo confiado às mãos dos bandidos que se dilaceram e destroem os séculos... Toda forma de nojo capaz de se tornar uma negação da família é dadá; o protesto aos socos de todo ser voltado para uma ação destrutiva é dadá... a abolição de toda hierarquia e de toda equação social de valores estabelecidos entre os servos que estão entre nós é dadá; cada objeto, todos os objetos, os sentimentos e as trevas, as aparições e o choque preciso das linhas paralelas são meios de luta dadá; abolição da memória: dadá; abolição da arqueologia: dadá; abolição dos profetas: dadá; abolição do futuro: dadá; confiança indiscutível em cada deus produto imediato da espontaneidade: dadá... Liberdade: dadá, dadá, dadá, gritaria de cores encrespadas, encontro de todos os contrários e de todas as contradições, de todo motivo grotesco, de toda incoerência: a vida." [7]

A energia de dadá veio sobretudo dos intelectuais não-artistas ou daqueles artistas que sabiam utilizar razoavelmente a caneta, como Arp, Baargeld, Van Doesburg, Hausmann, Picabia, Schwitters. A realidade é que no momento do nascimento de dadá, no campo da arte, todas as tendências modernas já se haviam afirmado. Assim, o dadaísmo acabou se tornando anticubista, antifuturista, antiabstracionista, com os meios, as inovações, as invenções do cubismo, do futurismo, do abstracionismo. O que se chama "arte dadaísta" não é certamente algo definido, algo claramente enunciado, mas uma verdadeira miscelânea de ingredientes já detectáveis nos outros movimentos. Todavia, nos produtos mais autênticos da arte dadá há algo diferente, algo que nasce de uma poética profundamente diferente. De fato, enquanto o cubismo, o futurismo, o abstracionismo construtivista têm uma base positivista, o dadaísmo, como o expressionismo, coloca-se sobre a base contrária. Portanto, ainda que utilize os meios de tais tendências figurativas, bastante diferente é o processo da sua criação artística, se de "criação" se trata. De fato, não é uma razão ordenadora, uma busca de coerência estilística, um módulo formal que presidem à "criação" da "obra" dadá. Os motivos de natureza plástica que interessam aos demais artistas não interessam nem um pouco aos dadaístas. Eles, portanto, não "criam" "obras", mas fabricam objetos. O que interessa nessa "fabricação" é sobretudo o significado polêmico do procedimento, a afirmação da força virtual das coisas, da supremacia do caso sobre a regra, a violência rompente da sua presença irregular entre as "verdadeiras" obras de arte. Portanto, a esses "objetos" dadaístas liga-se essencialmente um gosto polêmico, uma arbitrariedade irreverente, um caráter de todo provisório, bastante afastado da idéia de constituir um exemplo estético, como era, ao contrário, o caso dos cubistas, dos futuristas, dos abstracionistas. Por conseguinte, é isso que se deve descobrir nos objetos dadaístas, além das eventuais semelhanças com os produtos das outras tendências.

---

[7] Cf. *Manifesto dadá de 1918.*

Ainda é Tzara que, no *Manifesto sobre o amor fraco e o amor amargo*, de 1920, sintetiza de maneira eficaz esse método de "fabricação". Eis, por exemplo, o que ele aconselha "Para fazer uma poesia dadaísta":

"Pegue um jornal.

Pegue uma tesoura.

Escolha no jornal um artigo que tenha o comprimento que você deseja dar à sua poesia.

Recorte o artigo.

Corte de novo, com cuidado, cada palavra que forma esse artigo e coloque todas as palavras num saquinho,

Agite delicadamente.

Tire uma palavra depois da outra colocando-as na ordem em que você as tirou.

Copie-as conscienciosamente.

A poesia se parecerá com você.

Ei-lo transformado em escritor infinitamente original e dotado de encantadora sensibilidade..."[8]

Este é o ponto extremo da revolta dadá. Nessa "poética" exprimia-se a aspiração dos dadaístas a uma verdade que não estivesse sujeita às regras estabelecidas por uma sociedade desagradável e inimiga do homem, regras políticas e morais, mas também artísticas. Por fim, essa poética era ainda um "gesto", pertencia àqueles modos enérgicos, intransigentes, exclusivos com os quais dadá combatia a mentalidade pequeno-burguesa, acadêmica, tacanho-moralista, que se aninhava com freqüência até mesmo entre aqueles artistas que se julgavam de vanguarda. Muitas "obras" dadaístas foram "fabricadas" com o método da "poesia no chapéu", ou seja, recolhendo os elementos mais disparatados e colocando-os todos juntos segundo a casualidade das suas formas, das suas cores, da sua matéria.

Um dos artistas mais conseqüentes na fabricação de "obras" desse tipo foi Kurt Schwitters, de Hannover, que forjou dadaisticamente para si, em 1919, um dadaísmo próprio, por ele chamado "Merz", mutilação ao que tudo indica de *Kommerz*, quase que para indicar a anticomercialidade da vanguarda[9]. Tudo servia para Schwitters: pedaços de madeira, de ferro, retalhos de lata, envelopes, tampas, penas de galinha, passagens de bonde, selos, pregos, pedras, couro, etc. Suas obras eram feitas apenas com fragmentos desse tipo. Ele não utilizava esses elementos como os cubistas ou os futuristas, que, em geral, introduziam apenas parcialmente algum deles no quadro, absorvendo-o no conjunto da cor e da composição. As "obras" de Schwitters eram compostas exclusivamente desse material heterogêneo e catado aleatoriamente. Grosz, em sua autobiografia, recordando Schwitters, diz que o produto dessa atividade dadaísta era chamado de "pintura da imundície". As "obras" de Schwitters deixaram de ser dadaístas quando, com seus fragmentos, ele tentou emular com o quadro cubista e com o quadro abstrato, ou seja, quando procurou dar à sua produção um valor "estético", transformando academicamente em cifras a intuição dadaísta original. Na verdade, a repetição é a morte de dadá.

---

[8] *Ibidem.*

[9] Cf. G. Dorfles, *K. Schwitters*, Galleria del Naviglio (Catalogo), Milão, abril-maio 1959.

Dadá em Nova York

No entanto, se a produção dadá é realmente um "gesto", então artistas dadaístas por excelência foram Duchamp e Picabia, que em Nova York, no ano de 1917, se dedicaram a uma atividade análoga e até mais avançada que a dos dadaístas suíços e alemães. Já em Paris, em 1913-1914, Duchamp pegara um porta-garrafas e uma roda de bicicleta e simplesmente os assinara como "obras". Em Nova York, ao contrário, para a exposição no Salão dos Independentes, ele chegou a enviar um mictório, produto comercial de série, com o título de *Chafariz*. Além disso, na noite do *vernissage*, seu amigo Arthur Cravan, convidado a participar de uma conferência sobre a pintura, apresentou-se ao público seleto, elegante e intelectual, completamente bêbado, arrastando uma mala, que esvaziou sobre a mesa do conferencista; começou a tagarelar a respeito de roupas íntimas sujas e fez menção de desabotoar as próprias roupas, em meio à indignação dos presentes, aos gritos das senhoras que pudicamente escondiam as faces. Só a polícia conseguiu afastar aquele estranho conferencista[10].

Duchamp e Cravan agiram como verdadeiros dadaístas. Naquela época, Duchamp, em Nova York, lança três pequenas publicações: dois números de *The Blindman* e *Rong-wrong*. Por sua vez, Picabia publica a revista *391*, onde introduz seus desenhos de esquemas mecânicos e de objetos fielmente copiados (uma hélice, uma lâmpada elétrica) e também escreve poesias. Com Duchamp e Picabia está também Man Ray. Ele dará início a uma série de "obras" compostas de materiais extrapictóricos heterogêneos, mas é sobretudo no campo da fotografia que alcançará resultados notáveis com verdadeiras radiografias do mundo real que, segundo a expressão de Hugnet, acentuam seu mistério, desnudando-o. Essas fotografias, dominadas por um gosto de ciência mistificada, foram chamadas *rayographies* do nome de seu autor. Em 1918, de volta à Europa, Picabia vai encontrar Tzara em Zurique. Ali percebe que dadá coincide com seus humores e torna-se um dos seus ativos defensores.

---

[10] Cf. G. Hugnet, *op. cit.*, p. 38

Dadá na Alemanha

Os resultados figurativos mais interessantes do dadaísmo todavia são certamente os obtidos na Alemanha, seja pelo grupo de Berlim, seja por Max Ernst em Colônia. De fato, são esses dadaístas que inventam a *fotomontagem*, nome encontrado de comum acordo por Grosz, John Hartfield, Baader, Hoech e Hausmann[11].

Em Berlim, o primeiro manifesto dadaísta de Huelsenbeck foi impresso em abril de 1918. Nesse texto, entre outras coisas, afirmava-se: "A arte depende, em sua execução e direção, do tempo em que vive, e os artistas são os criadores da sua época... Os melhores artistas, os mais inauditos, serão aqueles que, a todo momento, retomarão as beiradas dos seus corpos no fragor das cataratas da vida e, perseguindo a inteligência do tempo, sangrarão das mãos e do coração. O expressionismo acaso satisfez nossa espera por uma arte que fosse a decisão dos nossos interesses vitais?

"Não! Não! Não!

"O expressionismo acaso atendeu nossa espera por uma arte que queime a essência da vida na carne?

"Não! Não! Não!

"A pretexto de uma vida interior, os expressionistas da literatura e da pintura se reuniram numa geração que exige, já hoje, a apreciação da história, da literatura e da arte, e coloca a sua candidatura para ter uma aprovação burguesa honrada... O expressionismo, encontrado no exterior, tornou-se, na Alemanha, do modo que cada um sabe, um grande idílio à espera de uma boa aposentadoria: nada tem a ver com as tendências dos homens ativos.

"Os signatários feste manifesto se reuniram sob o grito de combate

DADÁ! ! !

para a difusão de uma arte que realize as novas idéias. O que é, pois, o dadaísmo?

---

[11] Cf. R. Hausmann, *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris, 1958, p. 42.

"A palavra dadá simboliza a relação mais primitiva com a realidade que nos envolve. Com o dadaísmo, uma nova realidade toma posse dos seus direitos. A vida aparece numa simultânea confusão de barulhos, de cores, de ritmos espirituais que são imediatamente retratados na arte dadaísta pelos gritos e pelas febres sensacionais da sua audaz psique quotidiana e em toda a sua brutal realidade. Eis a encruzilhada bem definida que distingue o dadaísmo de todas as outras tendências da arte, sobretudo do futurismo, que algum imbecil interpretou recentemente como uma nova edição do impressionismo.

"Pela primeira vez, o dadaísmo não se coloca de maneira estética diante da vida... Ser dadaísta pode siginificar dizer algumas vezes ser comerciante, mais político do que artista, não ser artista por acaso... Vivam os acontecimentos dadaístas deste mundo! Ser contra este manifesto quer dizer ser dadaísta!"[12]

Já nesse manifesto transparecera, a certa altura, o problema dos *materiais novos da pintura.* No mesmo mês do mesmo ano, porém, Raoul Hausmann enfrentava o assunto com um seu manifesto particular intitulado *Cinema sintético da pintura.* Todavia, a idéia da *fotomontagem* ocorreu a Hausmann alguns meses mais tarde, durante uma de suas estadas no Mar Báltico, na Ilha de Usedom. Quase em todas as casas desta ilha encontrava-se dependurada na parede uma litografia em cores, representando a imagem de um granadeiro tendo ao fundo uma caserna. Para tornar mais eficaz e pessoal essa espécie de lembrança militar, em muitas casas, o rosto original do granadeiro havia sido substituído pela fotografia do familiar que tinha sido ou era soldado. Esse fato sugeriu a Hausmann compor "quadros" inteiramente executados com fotografias retalhadas. De volta a Berlim, ele começou a trabalhar, utilizando fotos da imprensa e do cinema, e divulgou entre os amigos dadaístas da capital a sua recente descoberta[13]. Essa, entretanto, é a versão de Hausmann. Na realidade, John Heartfield começara a fabricar as suas "montagens" desde 1914, isto é, desde que, da frente de batalha, para evitar a censura, enviava estranhos cartões-postais compostos de retalhos de jornais e revistas, em que imagens contrastantes eram combinadas com intenções polêmicas e desmistificadoras. Esses cartões-postais estão na origem verdadeira da fotomontagem política de dadá.

Em 1931, no Museu das Artes e Ofícios, organizou-se uma exposição histórica da fotomontagem e, na ocasião, o próprio Hausmann procurou definir o caráter da novidade e os seus desenvolvimentos: "Os primeiros criadores da fotomontagem, os dadaístas", disse ele durante a inauguração, "partiam do ponto de vista, para eles incontestável, de que a pintura do período de guerra, o expressionismo pós-futurista, havia fracassado por causa da sua não-objetividade e da sua falta de convicção, e que não apenas a pintura, mas todas as artes e as sua técnicas tinham necessidade de uma mudança revolucionária fundamental para permanecer em relação com a vida da sua época. Os membros do Clube Dadá não estavam naturalmente interessados em elaborar novas regras estéticas, segundo as quais ter-se-ia realizado a arte. Antes de mais nada, eles se preocupavam com as atitudes excitantes do novo material e, através dele, da renovação das formas do novo conteúdo. Dadá, que era uma espécie de crítica cultural, não se detinha diante de nada. E é certo que grande parte das primeiras fotomontagens perseguia com mordaz ironia os acontecimentos contemporâneos. Entretanto, a idéia da fotomontagem é revolucionária quanto ao seu conteúdo; sua forma é subversiva quanto à aplicação da fotografia e dos textos impressos que, juntos, se transformam em filme estático. Os dadaístas... foram os primeiros a se servir da fotografia como material para criar, com a ajuda de estruturas bastante diversas, muitas vezes heteróclitas e de significado antagônico, uma nova entidade que arrancava do caos da guerra e da revolução um reflexo óptico intencionalmente novo. Eles sabiam que uma força de propaganda achava-se contida nesse método e que, para desenvolvê-la e absorvê-la, a vida contemporânea não era ousada o suficiente.

---

[12] *Ibidem*, pp. 26-30.
[13] *Ibidem*, pp. 41-42.

"As coisas mudaram, e muito, mais tarde... A fotomontagem em sua forma primitiva, era uma explosão de pontos de vista e um intravórtice de azimute. Nesse meio tempo, em sua complexidade que vai além da pintura futurista, ela sofreu uma evolução que poderíamos definir construtiva. Em toda parte, impôs a consciência de que o elemento óptico oferece possibilidades extremamente diversas. A fotomontagem permite elaborar as fórmulas mais dialéticas, devido ao antagonismo das estruturas e das dimensões, a exemplo do áspero e do liso, da vista aérea e do *close-up*, da perspectiva e da superfície chata. A técnica da fotomontagem simplificou-se sensivelmente em razão do seu campo de aplicação. Seu domínio de aplicação é, sobretudo, a propaganda política e a publicidade comercial. A clareza necessária que os *slogans* políticos e comerciais exigem influenciará cada vez mais seus meios de contrabalançar os constrastes mais impressionantes e afastará os caprichos da primeira hora. O momento dialético das formas, que constitui a particularidade da fotomontagem, assegurar-lhe-á ainda uma sobrevivência prolongada e rica de sucesso... Pode-se pretender que a fotomontagem saia tão bem como a fotografia ou o cinema, dando uma contribuição ao desenvolvimento da nossa visão, da nossa consciência das estruturas ópticas, psicológicas e sociais, num sentido surpreendente — e isso pela exatidão dos dados, em que o conteúdo e a forma, o sentido e aparência, formam uma única unidade."[14]

Quando Hausmann pronunciava essas palavras, a fotomontagem já tivera uma ampla aceitação. Libertada da casualidade, do automatismo dos seus elementos heterogêneos e do gosto pelo absurdo do dadaísmo, ela se afirmara particularmente na URSS como instrumento de propaganda política e pedagógica, no âmbito daquela frente de esquerda das artes, a Lef, de que Maiakóvski era o animador. Pouco tempo depois, as fotomontagens anti-hitleristas de John Heartfield, de uma eficácia extraordinária, darão a esse gênero de expressão moderna a sua conclusão mais elevada. Assim, exatamente como queria dadá, arte e vida haviam acabado se misturando intimamente numa forma direta, transitória, contingente, na crônica de todos os dias, nos muros das ruas, nas vitrines.

Uma das características de dadá fora justamente querer romper as barreiras dos gêneros literários e artísticos: o quadro-manifesto-fotografia era exatamente um resultado obtido na direção dessa busca, como as poesias-desenhadas, a impressão tipográfica figurativa, os poemas fonéticos. A fotomontagem resultava numa arte sem maiúscula, sem pretensões de eternidade, toda mergulhada no imediato real. Portanto, se aquilo que Willy Verkauf escreveu é verdadeiro — isto é, que no dadaísmo, ainda que confusamente, se percebe "a profunda nostalgia de uma comunhão criadora entre a arte e o povo", uma vez que os dadaístas "não se satisfaziam mais com uma arte que se tornara uma negócio puramente privado", desejando sobretudo "colocar esta arte em harmonia com o homem ativo, com a vida que pulsa em sua plenitude"; se isso é verdade, então não se pode dizer que a evolução da fotomontagem seja contrária ao "espírito" do dadaísmo. Sua afirmação, portanto, mesmo nas transformações que sofreu, foi sem dúvida uma vitória de dadá[15].

Mas quem deu a contribuição mais aguda à experiência da fotomontagem dadaísta pura foi Max Ernst, a ponto de alguns, como Aragon, acabarem considerando-o o inventor desse gênero[16]. Na realidade, ele pensou na fotomontagem somente em 1919. O próprio Ernst contou como lhe veio à cabeça a idéia da fotomontagem numa página de extremo interesse, inclusive para os desdobramentos surrealistas que daí derivaram: "Um dia do ano de 1919, encontrando-me por um tempo chuvoso numa casa às margens do Reno, fui surpreendido pela obsessão que exerciam sobre o meu olhar irritado as páginas de um catálogo ilustrado onde apareciam objetos para demonstrações de caráter antropológico, microscópico, psicológico, mineralógico, paleontológico. Neles eu encontrava reunidos elementos de figuração tão distantes que o próprio absurdo deste conjunto provocou uma súbita intensificação das minhas faculdades visionárias e fez nascer em mim uma sucessão alucinante de imagens contraditórias, imagens duplas, triplas e múltiplas, sobrepondo-se umas às outras com a persistência e a rapidez próprias das lembranças de amor e das visões da sonolência. Essas imagens exigiam novos planos para os seus encontros num novo plano desconhecido (o plano da não-conveniência). Bastava, então, acrescentar sobre essas páginas de catálogo — pintando ou desenhando, e, para fazê-lo, reproduzindo docilmente apenas *aquilo que eu via em mim* — uma cor, uma marca de lápis, uma paisagem estranha aos objetos representados, o deserto, um céu, um corte geológico, um pavimento, uma única linha reta como horizonte, para obter uma imagem fiel e imóvel da minha alucinação; para transformar em drama, revelador dos meus mais secretos *desejos*, aquilo que pouco antes eram apenas banais páginas de publicidade."[17]

---

[14] *Ibidem*, pp. 46-49.

[15] Cf. W. Verkauf, *Dada*, Verlag Arthur Niggli, Zurique, 1957, p. 21. Este volume reúne também escritos recentes de Janco, Huelsenbeck, Richter, Klein, etc.

[16] Cf. L. Aragon, *La peinture au défi*, Galerie Pierre, Paris, 1930.

Portanto, o casual e o absurdo dadaístas complicam-se e já tendem a abrir-se num clima de fantasia estática, de realidade metafísica. Não é sem intenção que escrevemos aqui estas palavras. De fato, justamente nessa época, Ernst pôde conhecer a coleção de litografias de De Chirico, intitulada *Fiat Modes*, que sobre ele exerceu uma vivíssima influência. A metafísica de De Chirico servirá inclusive de ligação com o surrealismo.

Nesse período, porém, as fotomontagens de Ernst mantinham ainda uma violência provocatória de autêntica natureza dadaísta, sobretudo naquelas fotomontagens que ele expôs em Colônia no início de 1920. Mas toda a exposição, organizada por ele, Baargeld e Arp, que retornara a Colônia proveniente de Zurique, tinha esse tom de aberta provocação. A exposição de quadros, esculturas e objetos diversos ocorreu no pátio interno de um café do centro. Para chegar até ele, era preciso atravessar os banheiros. Na entrada, uma moça vestida para a primeira comunhão recitava versos obscenos. No meio do pátio, erguia-se um objeto de madeira dura de

---

[17] Cf. Max Ernst, *Autobiografia*, Ed. Cahiers d'Art, Paris, 1936, pp. 16-17.

Ernst, tendo ao lado um machado preso a uma corrente: o público era convidado a empunhar o machado e a destruir a "escultura". Num canto, Baargeld colocará até mesmo um aquário, cheio de um líquido vermelho como sangue, no fundo do qual flutuava uma cabeleira feminina. Por fim, em toda volta estavam penduradas as fotomontagens de caráter sacrílego, escandaloso, sexual. Os visitantes, enfurecidos, por várias vezes destruíram o local e riscaram as obras, até que as autoridades proibiram a exposição.

Essa manifestação era parecida com todas as manifestações dadá, das quais o Cabaret Voltaire, de Zurique, havia sido o primeiro modelo[18]. Tratava-se de manifestações em que o humor sarcástico e prepotente dos dadaístas era utilizado com a única finalidade de suscitar as iras dos conservadores que por lá passavam. Às vezes, sobretudo em Berlim, a corrupção do pós-guerra e a decadência dos costumes apareciam nessas manifestações. Então, os robustos burgueses alemães regozijavam-se sob o fogo dos insultos: "Ei, você aí à direita, não ria, seu corno!" gritava um dadaísta. Ou então: "Feche o bico ou leva um pontapé na bunda!" Quando um dadaísta levantava para ler versos, outro gritava: "Quieto, não vai querer dar a nossa arte para esses idiotas comerem!"[19] E os robustos burgueses alemães rolavam no chão de tanto rir e de tanto beber cerveja. Nem mesmo o dadaísmo com a sua amplamente testada técnica da provocação conseguia deixar "sem graça" esses volumosos personagens da Alemanha pós-bélica. Evidentemente o insulto e o sarcasmo não eram instrumentos resolutivos. E muitos dadaístas, como já mencionamos, acabaram migrando para opções mais decisivas.

O clima a partir do qual os dadaístas mais espertos passavam para meios expressivos e posições capazes de superar a anarquia inicial é descrito de forma satisfatória pelo famoso diretor Erwin Piscator, que, em seu volume *O teatro político*, publicado em 1929, evocava da seguinte maneira os dias daquele ano: "Em Berlim encontrei de novo Herzfelde, que me colocou em contato com seu grupo: seu irmão Hellmut (mais tarde passou a chamar-se John Heartfield), George Grosz, Walter Mehring, Richard Hülsenbeck, Franz Jung, Raoul Hausmann, etc. A maior parte deles pertencia ao dadá. Discutia-se arte ao infinito, mas sempre e apenas em relação com a política. E sempre concluíamos que essa arte, caso pretendesse ter um mínimo de valor, só podia ser uma arma para a luta de classe. Todos envolvidos pelas lembranças que traríamos conosco, desiludidos com as nossas esperanças, com a vida, só víamos a salvação do mundo na conseqüência extrema: luta organizada do proletariado, conquista do poder. Ditadura. Revolução mundial. A Rússia era o nosso ideal. Esse sentimento fazia-se tanto mais forte, escrevíamos nas nossas bandeiras da arte a palavra 'ação' com uma cor tanto mais vermelha, quanto mais, em vez da vitória esperada, chegavam até nós, uma após outra, as notícias das derrotas do proletariado. (Assim, da impetuosidade dos sentimentos daqueles dias passou-se para a luta áspera e sem patos na qual crescemos.) Levamos Liebknecht à sepultura; ele havia sido a fanfarra da vontade de paz que chegara até nós, nas trincheiras, através das cercas espirituais que tiveram o cuidado de construir às nossas costas. E depois Rosa Luxemburg. O caminho de Gólgota foi: o Unter den Linden, a Escuderia, a Chaussestrasse... Todos juntos passamos a fazer parte da Liga de Espártaco."

---

[18] Cf. P. Waldberg, *Max Ernst*, J. J. Pauvert, Paris, 1958, p. 124.

[19] *G. Grosz*, ed. cit., p. 192. A citação a seguir é extraída de E. Piscator, *Il teatro politico*, Einaudi, Turim, 1960, p. 19.

Foi justamente nesse clima que se desenvolveu da maneira como vimos o expressionismo realista.

Dadá em Paris

Em "fins de 1919", conta André Breton, "Tzara chega a Paris como um Messias. Nas primeiras palavras que pronuncia parece-me descobrir nele uma riquíssima vida interior, e eu aceito de cara as suas mais arriscadas propostas".[20] Na realidade, o grupo parisiense, composto por Picabia, Aragon, Éluard, Soupault, Ribemont-Dessaignes, pelo próprio Breton, Péret e outros, estava a caminho há algum tempo. Breton tinha lido os primeiros números da revista de Zurique, *Dada*, com Apollinaire desde 1917; e, no começo de 1919, a revista *Littérature*, por ele dirigida junto com Soupault, interessara-se pelo movimento, enquanto seus mais jovens colaboradores eram hospedados em *Dada III* e *Dada IV-V*.

Com a chegada de Tzara a Paris têm início também nesta cidade as manifestações dadaístas. Algumas ficaram famosas, como a do Festival Dadá na Sale Gaveau, ou a de 1921 na sala das Sociétés Savantes, conhecida pelo nome de Processo a Barrès. Enquanto isso, surgem outras revistas dadaístas: *Proverbe*, de Éluard, *Cannibale*, de Picabia, *Z*, de Paul Dernée. O tom do dadaísmo parisiense é cáustico, pungente, impertinente, apodíctico: "O futurismo morreu. De quê? De dadá... O cubismo constrói uma catedral com patê de fígado *artístico*. O que faz dadá? O expressionismo envenena as sardinhas *artísticas*. O que faz dadá? O simultaneísmo ainda está na sua primeira comunhão *artística*. O que faz dadá? O futurismo pretende subir num lírico elevador *artístico*. O que faz dadá? O unanimismo abraça o todismo e pesca com a vara *artística*. O que faz Dadá?... Cinqüenta francos de gorjeta a quem encontrar a maneira de nos explicar dadá... Dadá sempre existiu. A Santa Virgem foi dadaísta. Dadá nunca tem razão. Cidadãos, companheiros, senhoras e senhores, desconfiem das imitações. Os imitadores de dadá querem apresentar dadá sob uma forma *artística* que ele nunca teve. Cidadãos, hoje lhes é apresentado de uma forma pornográfica um espírito vulgar e barroco que não é absolutamente a *idiotice pura* reivindicada por dadá — mas o *dogmatismo* e a *imbecilidade pretensiosa*."[21]

---

[20] Cf. A. Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, Paris, 1924, p. 207.

Não é possível acompanhar a densa crônica dadaísta em Paris. É preciso, todavia, sublinhar o sentido do *ativismo* dadá. Com o escândalo, a agitação, as decisões súbitas, esses intelectuais, muito freqüentemente, procuravam preencher o vazio, o desespero, a náusea que a guerra e o pós-guerra haviam provocado neles. Agitar-se, mover-se, gritar, insultar eram modos de não ouvir a voz da angústia. Para alguns, o *ativismo* dadá era uma espécie de acrobacia aérea sem rede, era uma maneira de se sentirem vivos num risco intelectual contínuo.

Existiu um pessimismo dadá, uma espécie de humor negro, dinamiteiro, incivilizado. O amigo mais querido de Breton, o protodadaísta Jacques Vaché, aquele que, em 24 de junho de 1917, na primeira das *Mamelles de Tirésias*, vestido de oficial inglês, entrara na platéia empunhando um revólver e apontando-o para os espectadores escandalizados com o prodigioso erotismo de Apollinaire; Vaché, sufocado pela angústia, matara-se em Nantes no ano de 1918. Os dadaístas franceses, herdeiros de Rimbaud, julgavam continuar vivendo cauterizando suas chagas com o *ativismo* provocador. Este foi o dadaísmo francês em seu momento mais puro. Não é o caso, portanto, de buscar grandes resultados artísticos ou literários no curto período de existência desse movimento. Os bigodes que Duchamp desenhou no rosto da *Gioconda* de Leonardo, assinando a seguir a reprodução como obra sua, ou o macaco vivo que Picabia queria amarrar dentro de uma moldura vazia para expô-lo numa mostra coletiva[22] são, talvez, as "obras" dadaisticamente mais completas. Entretanto, dadá, justamente por isso, não podia prolongar por muito tempo a sua existência. Tratava-se de um movimento de emergência, não de algo que pudesse ser redimensionado, enquadrado em marcos mais normais, tirar uma carteira de identidade legal, escolher uma moradia e nela estabelecer-se por toda a vida natural. Era justo, portanto, estava na própria lógica dadaísta, que dadá matasse dadá.

---

[21] Folheto distribuído em fevereiro de 1921 e mencionado por G. Hugnet, *op. cit.*, p. 80.

[22] Breton conta que, no fim, Picabia foi obrigado a substituí-lo por um macaco embalsamado. Cf. A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Brentano's, Nova York, 1945, p. 86. Essa edição é uma reimpressão; o escrito em questão é de 1941.

O verdadeiro fim do dadaísmo encontra nisso a sua explicação, e não nas diversas controvérsias que explodiram na época entre Breton e Tzara. Tempestivamente, já em 1920, na cidade de Berlim, o dadaísmo se encerrara como movimento; em Paris, o fim inevitável se dará em 1923, um final inevitável mas consciente. Muitos anos mais tarde, Tzara falará em "fim voluntário". Um ano antes, na nova série de *Littérature*, Breton deixara claro seu afastamento definitivo do dadaísmo com o breve escrito *Lâchez tout*: "Abandonem dadá. Abandonem a esposa, abandonem a amante. Abandonem as esperanças e as dores..."[23]

Entretanto foi ainda Tzara que expressou com clareza o ponto básico da questão geral da atividade dadaísta daqueles anos. "É certo", escreveu ele, "que a tábula rasa por nós escolhida como princípio diretor da nossa atividade não tinha valor a não ser na medida em que *uma outra coisa* viria substituí-la."[24]

Os dadaístas não sabiam muito bem o que seria esta *outra coisa*, mas, com certeza, ela não podia prescindir do homem: o homem liberto, através daquelas *destruições necessárias* preconizadas por Rimbaud, de todas as incrustações que falseiam sua fisionomia. Esta foi a ambição confusa mas profunda de dadá. Portanto, em dadá também havia a aspiração a uma verdade humana não deturpada. Mas o que é decisivo em dadá é a sua vontade de suprimir as fronteiras da arte e da literatura para libertar as próprias fontes da poesia no homem. Daí sua definição da poesia não como meio de expressão, mas como atividade do espírito, não como manifestação secundária da inteligência e da vontade, mas como uma maneira de ser, de viver. E certamente não se tratava do "viver inimitável" de D'Annunzio, da vida *como obra de arte*, mas da busca de uma "liberdade não concebível a não ser na expressão total da personalidade"[25]. No fundo, as palavras de Tzara, pronunciadas em 1950, não perderam o antigo contato com a experiência de dadá: "Detesto os literatos", disse ele, "e não deixei de amar aquilo que é vivo, aqueles que vivem sem perguntar o porquê e o como dos seus gestos mais insignificantes."[26] Ainda é o primado da vida sobre a estética, proclamado tantos anos antes.

---

[23] O texto completo é mencionado em *Les pas perdus*, ed. cit., p. 133.

[24] Cf. R. Lacôte, *op. cit.*

[25] T. Tzara, *Le papier collé ou le proverbe en peinture*, in "Cahiers d'Art", Paris, n. 2, 1931.

[26] Cf. R. Lacôte, *op. cit.*

Pode-se, portanto, acreditar que a definição do dadaísmo dada recentemente por Arp, em 1957, seja correta e de certo modo conclusiva: "Dadá foi contra a revolta dos não-crentes contra os descrentes."[27] Difícil falar melhor e de maneira mais condensada. Apenas falta acrescentar que havia, secreto, nesses não-crentes, uma exasperada vontade de acreditar.

---

[27] Cf. R. Hausmann, *op. cit.*, p. 145.

6

SONHO E REALIDADE DO SURREALISMO

O problema da liberdade

O que dadá não pudera fazer por sua própria natureza o surrealismo se encarregou de tentar fazê-lo. Dadá encontrava a sua liberdade na prática constante da negação; o surrealismo procura dar o fundamento de uma "doutrina" a essa liberdade. É a passagem da negação à afirmação. Muitas das posições dadaístas permanecem no surrealismo, muitos dos seus gestos, muitas das suas atitudes destrutivas, o sentido geral da sua revolta e até mesmo seus métodos provocatórios; no entanto, tudo isso adquire uma fisionomia diferente.

Essa *pars destruens* assume novo realce por ser colocada ao lado de uma parte construtiva. De fato, enquanto o anarquismo puro do dadaísmo contava unicamente com os humores derrisórios da sua polêmica, chegando no máximo à concepção da liberdade como rejeição imediata e definitiva de toda convenção moral e social, o surrealismo apresenta-se com a proposta de uma solução que garanta ao homem uma liberdade realizável de maneira positiva. O surrealismo substitui a rejeição total, espontânea, primitiva de dadá, pela pesquisa experimental, científica, baseada na filosofia e na psicologia. Em outras palavras, opõe ao anarquismo puro um sistema de conhecimento.

A posição de dadá era uma posição provisória, surgida da náusea da guerra e buscada no esfacelamento do pós-guerra. Agora, os temas haviam mudado, pelo menos em parte; a situação tendia ao estancamento, os "escândalos" surgiam com cada vez menos eficácia para manter vivo o significado da revolta intelectual contra a sociedade. Ainda assim, a fratura da crise continuava aberta, gerando mal-estar.

A consciência dessa fratura, no surrealismo, foi extremamente aguda desde o início: fratura entre arte e sociedade, entre mundo exterior e mundo interior, entre fantasia e realidade. Por essa razão, todo o esforço dos surrealistas visava encontrar uma mediação entre essas duas margens, um ponto de coincidência que permitisse remediar as lacerações da crise. O elemento original desse movimento está exatamente nisso. No expressionismo e no dadaísmo também encontramos o sentimento da fratura, da crise, mas apenas no surrealismo a busca da solução assumiu um empenho tão específico.

Assim, o problema da liberdade continua sendo o problema fundamental do surrealismo. Da mesma forma que dadá, portanto, ele também não se apresenta como uma escola literária ou artística. O mote de Rimbaud, "a literatura é uma idiotice", também é a sua palavra de ordem: o que está em jogo é muito mais importante do que a arte de fazer quadros ou de escrever versos, está em jogo o destino do homem, seu sucesso ou sua ruína na Terra. É isso que o surrealismo entende e é justamente na direção dessa verdade sem subentendidos que tem início a sua ação.

"A arte autêntica de hoje", escreve Breton na época da guerra marroquina, em 1926, "está ligada à atividade social revolucionária: ela tende à confusão e à destruição da sociedade capitalista."[1] E alguns anos mais tarde especifica: "No estado de crise atual do mundo burguês, a cada dia mais consciente da própria ruína, eu acredito que a arte de hoje deva justificar-se como conseqüência lógica da arte de ontem e, ao mesmo tempo, submeter-se, o mais freqüentemente possível, a uma atividade de interpretação que faça explodir a sua controvérsia na sociedade burguesa."[2]

Eis, portanto, outro dos novos aspectos do surrealismo: seu desejo de superar as posições de protesto e de revolta para chegar a uma posição revolucionária explícita.

Segundo os surrealistas, porém, o problema da liberdade apresenta duas faces: a da liberdade individual e a da liberdade social. Assim, também devem ser duas as soluções, se bem que a liberdade social, a ser levada a efeito através da revolução, seja premissa indispensável para realizar a completa liberdade do espírito.

De 1923 a 1935, a investigação teórica de Breton e dos seus amigos está toda voltada aos esclarecimento desses dois termos da questão. Portanto, muito freqüentes, nos manifestos, nos ensaios, nas poesias, são as referências a esse argumento fundamental. É sempre Breton, todavia, guia espiritual do movimento, que sabe resumir e iluminar com clareza os diversos momentos dessa história densa de experiências, de tentativas, de dúvidas, de contradições.

---

[1] Cf. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Ed. du Seuil, Paris, 1945, p. 122.

[2] A. Breton, *Position politique du surréalisme*, Sagittaire, Paris, 1935, p. 68.

Presidem essa investigação dois nomes, que terão um peso determinante em toda a experiência surrealista: Marx e Freud. Marx como teórico da liberdade social, Freud como teórico da liberdade individual. A esse respeito, fazendo o balanço das posições do surrealismo, numa entrevista concedida em 1935, Breton disse: "Proclamamos desde há muito a nossa adesão ao materialismo dialético, do qual fazemos nossas todas as teses: primado da matéria sobre o pensamento; adoção da dialética hegeliana como ciência das leis gerais do movimento, tanto do mundo exterior como do pensamento humano; concepção materialista da história... necessidade da Revolução social como resolução do antagonismo que se declara, em certa etapa do seu desenvolvimento, entre as forças produtivas materiais da sociedade e as relações de produção existentes (luta de classe). Da psicologia contemporânea, o surrealismo retém essencialmente aquilo que tende a dar uma base científica às pesquisas sobre a origem e as mudanças das imagens ideológicas. É nesse sentido que o surrealismo atribuiu uma importância particular à psicologia do processo do sonho assim como Freud a explicou."[3]

Estamos diante das duas almas do surrealismo: a alma herdeira dos mais irrequietos espíritos românticos e a alma que deseja acolher a mensagem da revolução socialista. O surrealismo está longe de ser um todo único, teoricamente compacto, e a tarefa de Breton para mantê-lo unido, inclusive como movimento, não é nada fácil. Essas duas almas, que constituem os pólos da dialética surrealista e que, no contexto do próprio surrealismo, continuam a ser o reflexo da situação histórica real da fratura entre arte e vida, entre arte e sociedade, levam, de fato, com muito mais freqüência, os surrealistas às soluções unilaterais, ou puramente literárias, ou puramente políticas. O ponto de fusão das duas almas permanece o mais das vezes no estado de aguda nostalgia ou de ansioso desejo. "O poeta futuro", escreverá Breton, "irá superar o conceito deprimente do irreparável divórcio entre a ação e o sonho."[4] Mas o que interessa sublinhar aqui é a maneira enérgica com que o problema foi colocado. Mérito indiscutível do surrealismo é ter-se medido com tal problema e ter enxergado a sua possibilidade de solução.

A vontade do surrealismo de irromper na história, inclusive na atividade política, para criar as condições da liberdade material e espiritual do homem, é uma vontade moderna, a única vontade capaz de trazer a cultura para lá da crise, de volta, a um terreno criativo diferente, onde a fratura seja reparada, não com a repetição de uma visão ultrapassada, mas com a força de uma visão renovada. No expressionismo e no dadaísmo também transpareceu uma exigência do gênero e houve inclusive tentativas individuais análogas de se resolver o problema. Mas o que parece decisivo no surrealismo é que se trata de todo um movimento que sente em seu conjunto a necessidade de teorizar e de realizar tal exigência.

---

[3] *Ibidem*, pp. 78-79.

[4] A. Breton, *Les vases communicants*, Cahiers libres, Paris, 1932, p. 85.

É absolutamente impossível compreender o surrealismo sem dar-se conta desse fato. "*Transformar o mundo*, disse Marx; *Mudar a vida*, disse Rimbaud; essas duas palavras de ordem são, para nós, uma coisa só."[5] Tal é o pensamento dos surrealistas. Mas a enunciação alcança uma clareza maior ainda: "*É preciso sonhar*, disse Lênin; *É preciso agir*, disse Goethe. O surrealismo nunca quis outra coisa, seu esforço é no sentido de resolver dialeticamente essa oposição."[6] Eis, portanto, onde está uma das razões da profunda admiração dos surrealistas por um poeta como Lautréamont, pois foi, de fato, Lautréamont quem afirmou: "A poesia deve ter como objetivo a verdade prática."

Posição política

O surrealismo voltou-se decididamente para a política no verão de 1925, um ano depois da publicação do *Primeiro Manifesto* escrito por Breton. Dois anos mais tarde, Aragon, Breton, Éluard e Péret ingressavam para o Partido Comunista Francês. Em 1930, a revista *Révolution surréaliste* transformou-se em *Le surréalisme au service de la révolution* e na primeira página do primeiro número publicava um telegrama enviado ao Bureau Internacional para a Literatura Revolucionária de Moscou, no qual se declarava que os surrealistas eram fiéis às diretrizes da III Internacional.

A crônica das vicissitudes políticas do surrealistas é suficientemente intrincada para que a possamos seguir em seus detalhes. As dissensões não tardaram a se manifestar não só entre os surrealistas e o Partido Comunista Francês como entre os próprios surrealistas. Em 1933, Breton e Éluard deixam o Partido Comunista. A orientação geral do movimento, no entanto, não sofre mudanças, nem no plano teórico nem no plano prático, de forma que a guerra da Espanha encontrará todos os surrealistas empenhados contra o fascismo franquista.

---

[5] A. Breton, *Position politique du surréalisme*, ed. cit., p. 97.

[6] *Ibidem*, p. 86.

Em junho de 1936, quando já havia eclodido a primeira e heróica insurreição dos mineiros das Astúrias, Éluard dizia numa conferência organizada em Londres: "Chegou o momento em que todos os poetas têm o direito e o dever de afirmar que estão profundamente arraigados na vida dos outros homens, na vida comum... Há uma palavra que eu nunca ouvi sem uma grande emoção, uma grande esperança, a maior, a de vencer as forças da ruína e da morte que pesam sobre os homens; esta palavra é: fraternização... os poetas dignos desse nome, como os proletários, se recusam a serem explorados. A verdadeira poesia está incluída em tudo o que não se conforma com essa moral, com uma moral que, para manter a sua ordem, o seu prestígio, nada mais sabe fazer senão construir bancos, casernas, prisões, igrejas e prostíbulos. A verdadeira poesia está incluída em tudo o que liberta o homem desse bem assustador, bem que tem um rosto de morte. Ela também está na obra de Sade, de Marx ou de Picasso como na de Rimbaud, de Lautréamont ou de Freud. Ela também está na invenção do rádio, na utilização do *Celiuskin*, na revolução das Astúrias, nas greves da França e da Bélgica. Ela pode estar tanto na fria necessidade, a de conhecer ou de comer melhor, quanto no gosto do maravilhoso. Há mais de cem anos os poetas desceram das alturas nas quais julgavam estar. Eles andaram pelas ruas, insultaram seus mestres, não têm mais deuses, ousaram beijar na boca a beleza e o amor, aprenderam os cantos de revolta da multidão miserável e, sem repugnância, procuram ensinar-lhe os seus."[7]

Essas palavras indicam de maneira bastante satisfatória, para lá das divergências pessoais ou de partido, a orientação viva, aberta, rica dos surrealistas num momento difícil da história européia.

O automatismo

Falta explicar, no texto de Éluard, a aproximação que fizemos daqueles nomes: Marx, Sade, Lautréamont... Mas aí, como dissemos, é a dupla alma do surrealismo que fala. De qualquer maneira, até mesmo o "divino marquês" e o autor dos *Chants de Maldoror* são tomados como exemplos de uma profunda revolta moral: Sade, porque "quis restituir ao homem civilizado a força de seus instintos primitivos"; Lautréamont, pela desenfreada violência dos seus sentimentos; ambos, enfim, porque travaram a luta mais encarniçada contra aquilo que é falso, artificial, contra uma "realidade mentirosa e indigente" que humilha o homem. Com base nisso pode-se ver como a aspiração retomada por essas opções seja, ainda, semelhante à do expressionismo. Elas permitem-nos também introduzir a discussão a respeito da substância mais íntima do surrealimo.

---

[7] P. Éluard, *Donner à voir*, Gallimard, Paris, 1939, pp. 79-87.

Sade é considerado pelos surrealistas como "a mais autêntica antecipação de Freud e de toda a psicopatologia moderna". Breton, que faz esta afirmação, acrescenta que a obra de Sade "socialmente tende nada mais, nada menos que a fundar aquela verdadeira ciência dos costumes que é diferida de revolução em revolução"[8]. Eis, portanto, o cerne da questão: devolver ao homem a sua força, que séculos de preconceitos, de afrontas, de inibições inculcaram. Esta também é uma revolução: ao lado da revolução social, conforme já escrevemos, está a revolução individual, que deve romper os liames de uma longa coerção deformadora da nossa própria natureza, da nossa personalidade.

Com seus estudos específicos sobre a psicologia do sonho e, de modo mais geral, com todas as suas explorações na vida do inconciente, Freud forneceu, a esta revolução a ser levada a cabo no indivíduo, algumas armas insubstituíveis[9]. Breton, no *Primeiro Manifesto*, rende uma explícita homenagem ao fundador da psicanálise. "Por mérito dele", exclama, "a imaginação talvez esteja a ponto de reconquistar os seus direitos."[10] Sob esse aspecto, sempre segundo Breton, a empresa de fazer aflorar das profundezas do nosso espírito forças novas, desconhecidas, capazes de aumentar as forças de superfície, ou de se contrapor vitoriosamente a elas, pode "baser-se tanto nas energias dos poetas como dos cientistas", uma vez que o sucesso de tal empresa, por não existir ainda um método apriorístico, não depende dos modos mais ou menos caprichosos que serão utilizados para realizá-la, mas dos resultados efetivos.

O sonho representa em nossa vida uma porção de tempo talvez não inferior ao da vigília. Ele é, portanto, uma parte essencial da nossa existência. No sonho, o homem se satisfaz plenamente com tudo aquilo que lhe acontece. Por que então, algum dia, não será possível descobrir o ponto de encontro desses dois estados — sonho e vigília — aparentemente contraditórios, em que eles se resolvam, dando lugar a uma espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*? Essa é a "perspectiva" surrealista de Breton. Mas, nesse meio-tempo, ou seja, desde já, é preciso aprender com todos os meios a libertar as forças do nosso Eu inconsciente, inclusive no estado de vigília, é preciso encontrar os modos para fazer com que a voz enterrada do nosso espírito, aquela voz que as convenções mais brutais tentam reprimir, intervenha na vida dissipada dos nossos dias. Eis, portanto, o que é o surrealismo: "Não é um meio de expressão nova ou mais fácil, não uma nova metafísica da poesia; é um meio de libertação total do espírito e de tudo aquilo que se parece com ele."[11]

---

[8] A. Breton, *Anthologie de l'humor noir,* Sagittaire, Paris, 1940, p. 27.

[9] É interessante notar todavia que Freud, apesar das profissões de estima de parte dos surrealistas, declarava não entender o que fosse na verdade surrealismo. Vejam-se estas frases de Freud numa carta a Breton: "Apesar de receber tantos testemunhos do interesse que o senhor e os seus amigos têm por minhas pesquisas, eu mesmo não sou capaz de encontrar uma explicação do que seja e do que pretenda o surrealismo. Talvez não seja a pessoa mais adequada para entendê-lo, eu que estou tão longe da arte." Publicado em "Le surréalisme au service de la révolution", Paris, n. 5, 1932, p. 11.

[10] Cf. *Manifesto.*

Qual é, então, a definição exata do surrealismo? Breton a fornece "de uma vez por todas": "Surrealismo é automatismo psíquico puro através do qual nos propomos exprimir tanto verbalmente quanto por escrito ou de outras formas o funcionamento real do pensamento; é o ditado do pensamento com a ausência de todo controle exercido pela razão, além de toda e qualquer preocupação estética e moral."[12]

"Automatismo", portanto, é a palavra-chave da poética surrealista. Já no dadaísmo havia se chegado a algo semelhante. A fórmula de Tzara, "o pensamento se forma na boca", junto com a receita de "fabricação" da poesia com as palavras agitadas no chapéu são exemplos de espontaneidade e de automatismo. Todavia, o automatismo surrealista difere daquele de dadá, menos psíquico e mais mecânico. Para relevar a diferença basta confrontar os dois métodos da composição literária, justamente o da poesia feita com as palavras no chapéu e este de Breton, divulgado no *Primeiro Manifesto*. Aconselha André Breton: "Façam com que lhes tragam o necessário para escrever depois de se terem acomodado no lugar mais favorável para a concentração do seu espírito em si mesmo. Coloquem-se no estado mais passivo ou receptivo possível. Façam abstração do seu gênio, das suas capacidades e das de todos os outros. Repitam a vocês mesmos que a literatura é um dos caminhos mais tristes que podem conduzir a qualquer coisa. Escrevam rapidamente, sem um tema predisposto, tão rapidamente a ponto de não pararem e não serem tentados a reler. A primeira frase sairá sem maiores esforços: é verdade que a todo instante há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente que só pede para ser exteriorizada. É um tanto difícil pronunciar-se a respeito do sucesso da segunda frase. Esta participa sem dúvida da nossa atividade consciente e da outra, se admitimos que o ato de escrever a primeira frase comporta um mínimo de percepção. Pouco importa... Continuem enquanto lhes agradar. Se o silêncio ameaçar estabelecer-se por um erro, mesmo pequeno, que tenham cometido, uma falta, digamos, de desatenção, rabisquem a folha sem hesitar com uma linha muito clara. Depois da palavra de cuja origem suspeitam coloquem uma letra qualquer, a letra *l* por exemplo, sempre a letra *l*, e retornem ao arbítrio, impondo esta letra como inicial para a palavra seguinte."[13]

---

[11] Cf. M. Nadeu, *op. cit.*, p. 104.

[12] Cf. *Primeiro Manifesto*.

O método, portanto, está bem longe da pura mecanicidade. Ao contrário, tem uma raiz psicológica que, embora automaticamente, fornece as suas sugestões. Aragon esclareceu muito bem as características do "ditado automático", insistindo particularmente sobre o "fundo" do qual o texto automático nasce. "O *fundo* de um texto surrealista", escreve ele, "tem uma extrema importância, pois é este *fundo* que dá o precioso caráter de revelação. Se escreverem, seguindo o método surrealista, tristes idiotices, estas permanecerão tristes idiotices. Sem desculpas. Especialmente se vocês pertencem àquela lamentável espécie de sujeitos singulares que ignoram o sentido das palavras, é bastante provável que a prática do surrealismo só colocará em evidência essa sua crassa ignorância."[14] Tudo isso significa que a polêmica surrealista contra os "talentos poéticos" não exclui a existência do "talento surrealista". Na realidade, temos aqui o desenvolvimento extremo do princípio romântico da inspiração. Várias outras maneiras de exteriorização do pensamento foram estudadas pelos surrealistas, mas o ditado automático permaneceu o modo fundamental, ao qual, mais ou menos, as outras formas também se referem. Nem mesmo compor poesias com frases inteiras recortadas dos jornais, como fizeram em alguns casos os surrealistas, pode ser confundido com o método dadaísta, pois, na verdade, o estímulo casual das frases acaba por solicitar uma escolha que ativa o mecanismo psíquico numa determinada direção.

A expressão figurativa

A essa altura, entretanto, permanecia aberto o problema da expressão figurativa. A pintura e a escultura de fato não oferecem a mesma possibilidade de rápida transcrição automática da palavra.

---

[13] *Ibidem.*

[14] L. Aragon, *Traité du style*, Gallimard, Paris, 1928, p. 192.

Pierre Naville, diretor da revista *Révolution surréaliste* junto com Péret, chegou a dizer, em abril de 1925, nas páginas do mesmo órgão oficial, que "não existe uma *pintura surrealista*". A essa afirmação, Breton respondeu com um ensaio publicado em 1928[15].

Esse texto revestiu-se, então, de uma importância análoga à do *Primeiro Manifesto*. Nele, Breton enfrentava o problema desde o início e expunha os motivos que postulam a existência de uma pintura surrealista: "Uma concepção demasiado estreita da *imitação*", escrevia, "dada como finalidade à arte, está na origem do grave mal-entendido que andou se perpetuando até os nossos dias. Com base na crença de que o homem é capaz de reproduzir apenas com maior ou menor sucesso a imagem daquilo que o toca, os pintores se mostraram demasiado conciliadores na escolha dos seus modelos. O erro foi acreditar que o modelo só poderia ser tomado do mundo exterior, ou mesmo que somente poderia ser tomado deste. Claro, a sensibilidade humana pode conferir ao objeto de aparência mais 'vulgar' uma distinção de todo imprevista. Por outro lado, também não é menos verdade que faz-se um mau uso do poder mágico da figuração, da qual alguns possuem o dom, servindo-se dela para a conservação e o reforço daquilo que existiria já mesmo sem eles. Nesse fato há uma abdicação que não tem desculpas. De qualquer maneira, é impossível, no estado atual do pensamento, sobretudo quando o mundo exterior pareceria de natureza cada vez mais suspeita, permitir um sacrifício desse tipo. Para responder à necessidade de revisão absoluta dos valores reais sobre os quais hoje todos estão de acordo, a obra plástica se reportará portanto a um *modelo interior* ou não poderá existir."[16]

A interioridade de que Breton fala não é, com certeza, aquela à qual pretendia referir-se Kandinsky. Nada está mais longe dos surrealistas do que o espiritualismo ascético kandinskiano. O discurso, ao contrário, está muito mais próximo de Paul Klee, do seu mundo recriado, mas também está próximo da poética de alguns expressionistas, que viam a pintura numa extrinsecação imediata do fluxo psicofisiológico na tela. De qualquer maneira, a pintura surrealista parte de um princípio básico, o da tomada de consciência da "traição" das coisas sensíveis: as "coisas" não dão mais emoção e consolo ao homem, são fixadas na escravidão de uma sociedade errada, são elas mesmas escravas da lógica convencional, submetidas ao cinzento desgaste dos hábitos. Portanto, o objetivo da pintura surrealista é subverter as relações das coisas, contribuindo dessa maneira, na medida do possível, para precipitar aquela crise de consciência geral que é o objetivo primeiro do surrealismo. Mas, ao lado disso, a pintura surrealista tende também a um outro resultado: à criação de um mundo em que o homem encontre o *maravilhoso*, um reino do espírito onde ele se liberte de toda gravidade e inibição, de todo complexo, atingindo uma liberdade inigualável, incondicionada. O *novo* e o *desconhecido* que Baudelaire, fugindo do tédio de uma realidade alienada e desgastada, buscava em seu *Voyage*, reaparece portanto no *maravilhoso* surrealista convalidados por uma consagração definitiva. Nesse *maravilhoso* nos é concedida uma antecipação daquela liberdade total que se coloca na perspectiva da fusão do sonho com a realidade ou da realidade com o sonho, fusão que devolverá aos homens, afinal, a sua integridade.

---

[15] *Le surréalisme et la peinture*, NRF, Paris. Os escritos completos de Breton sobre a pintura estão reunidos no volume *Le surréalisme et la peinture*, Brentano's, Nova York, 1945. As citações são extraídas desta edição.

[16] A. Breton, *op. cit.*, p. 24.

Uma pintura baseada nessas premissas não podia certamente refazer desde o início o inventário da realidade. "As três peras de Renoir, os quatro aspargos de Manet, as pequenas mulheres de chocolate de Derain ou o envelope de tabaco cubista"[17] não eram feitos, na verdade, para satisfazer a sede de infinito, a instância de libertação do espírito dos surrealistas. O que eles buscavam, tanto no campo dos meios como no da visão, precisava, assim, voltar-se para outra parte.

Por conseguinte, a poética do automatismo, projetada no fato plástico, impulsionou os surrealistas para a descoberta de uma série de *procedimentos* capazes de deixar a elaboração da obra livre do domínio das faculdades conscientes. Tais procedimentos, ao contrário do que julgava Naville, permitiram aplicar a definição do surrealismo ao desenho, à pintura e, em certa medida, também à fotografia[18]. Nem todos esses procedimentos foram originais. Alguns, na verdade, já haviam sido utilizados na época dadaísta, como a fotomontagem ou colagem, a pintura e a escultura de objetos, mas o surrealismo, mesmo empregando-os, modificou seu caráter e lhes emprestou outro significado.

Como em poesia, também no âmbito da figuração, a base da operação criativa surrealista é a *imagem*. Não se trata porém da imagem tradicional, que tem como ponto de partida a *similitude*. A imagem surrealista, pode-se dizer, é o seu contrário, pois baseia-se resolutamente na *dissimilitude*. Ou seja, não aproxima dois fatos, duas realidades que de alguma forma se assemelham, mas sim duas realidades afastadas o mais possível uma da outra.

---

[17] Cf. M. Ernst, *Comment on force l'inspiration*, in "Le surréalisme au service de la révolution", Paris, n. 6, p. 45.

[18] *Ibidem*, p. 43.

Assim, ao dar vida à imagem, o artista surrealista viola as leis da ordem natural e social. Mas é exatamente esse o seu objetivo, pois, aproximando repentinamente e de surpresa dois termos da realidade que parecem inconciliáveis, e negando assim sua dessemelhança, provoca, no que diz respeito ao resultado de tal operação, um *choque* extremamente violento, que coloca em movimento a sua imaginação através dos insólitos caminhos da alucinação e do sonho.

Max Ernst explica, quase que didaticamente, o procedimento que conduz à criação da imagem surrealista. Para fazer isso, ele toma como ponto de partida um famoso enunciado de Lautréamont, que acabou tornando-se uma verdadeira definição da "beleza surrealista": "Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa cirúrgica." Ernst escreve: "Uma realidade acabada, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada para sempre (o guarda-chuva), encontrando-se de repente na presença de outra realidade bastante diferente e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir *estranhas* (uma mesa cirúrgica), escapará, por isso mesmo, ao seu ingênuo destino e à sua identidade; ela passará do seu falso absoluto, pelo círculo de um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. O mecanismo do procedimento parece-me revelado por esse exemplo simplíssimo. A transmutação completa, seguida por um ato puro como o do amor, produzir-se-á forçosamente todas as vezes que as condições serão tornadas favoráveis pelos fatos dados: *acoplamento de duas realidades aparentemente inconciliáveis num plano que aparentemente não é conveniente para elas.*"[19]

Portanto, a imagem surrealista é um atentado ao princípio de identidade. Nenhum outro significado têm os chamados "objetos surrealistas", compostos com procedimento semelhante. O automatismo nesses casos é acionado pelo impulso fortuito de um objeto "encontrado", que age como "provocador óptico". O procedimento permanece, assim, análogo ao da fotomontagem, ou colagem, na acepção ernstiana, a que já nos referimos. De fato, desde aquela época Ernst agia, ao menos em parte, de uma forma surrealista. Especificamente, entretanto, os precedentes dos "objetos surrealistas" devem ser procurados em algumas provas dadaístas de Duchamp e Picabia.

---

[19] *Ibidem*, p. 43.

Todavia, a partir daquelas primeiras sugestões, o surrealismo, sobretudo por volta de 1930, percorreu um longo caminho. Os tipos de "objetos" inventados são numerosos e cada um foi classificado segundo uma categoria: "objetos transubstanciados", de origem afetiva; "objetos a serem projetados", de origem onírica; "objetos-máquinas", de origem fantástico-experimental; "objetos-modelos", de origem hipnagógica; e outros mais. Dentre todos, talvez o mais significativo seja o primeiro, cuja invenção remonta a Giacometti, à sua *Boccia sospesa*: uma bocha de madeira com uma cavidade feminina, pendurada numa corda de violino, oscila sobre um segundo elemento que roça de leve a sua cavidade. É evidente o simbolismo erótico dessa construção, de resto ainda julgada "demasiado plástica", "demasiado escultura" de um ponto de vista surrealista. Em geral, os "objetos surrealistas" são muito mais híbridos, espúrios, e fogem às preocupações formais, são extraplásticos por definição. Olhar para esses "objetos" com olho estético, seria trair o seu caráter. A única força que age neles como coesivo é a simbologia sexual, de gosto sádico e freudiano, que, como a bocha de Giacometti, tem a função de estimular a imaginação erótica, e não, por certo, o processo da síntese poética.

Sapatos, luvas, fundas, taças, esponjas, copos, dados, caixas, molas, chaves, dentaduras e outros materiais diversos vêm integrar esses "objetos", e é preciso dizer que, afinal de contas, nesse gênero de "trabalho" os literatos mais despojados de qualquer preocupação figurativa se saem melhor do que os artistas — contanto que não se trate de Dalí, literatóide monstruoso antes mesmo de ser pintor. De fato, Dalí não apenas compõe "objetos surrealistas", mas também os imagina e os descreve com a aberração barroquizante do seu automatismo espanholesco: "Grandes automóveis, três vezes maiores do que na realidade, serão reproduzidos com uma minúcia de detalhes mais precisa do que os modelos mais exatos, em gesso ou em ônix, para serem depositados, enrolados em indumentária feminina, em sepulturas, das quais se reconhecerá o local apenas pela presença de um pequeno relógio de palha."[20]

O automatismo surrealista, portanto, pode ser provocado de diversas maneiras. Aquilo que deve ser encontrado é apenas o *modo de intensificar a irritabilidade das faculdades do espírito*[21]. Além dos procedimentos já descritos da fotomontagem e do objeto "encontrado", Max Ernst sugere ainda outro, aquele a que chama *frottage* [esfregadura]. O procedimento é bastante simples e lembra um jogo infantil, o de colocar uma folha de papel sobre uma moeda, esfregando-a a seguir com um lápis para que a efígie apareça. Ernst efetuou esse jogo sobre os mais diversos materiais, pedaços de madeira, folhas, pano de saco desfiado. Era uma maneira de interrogar a matéria. Assim que a interrogava, a matéria perdia o seu caráter para assumir o aspecto de uma série de imagens inesperadas, que ajudavam facilmente as faculdades mediatórias e alucinatórias do artista. Nasciam, assim, diante do olho estupefato de Ernst, "cabeças humanas, animais, uma batalha que termina num beijo, penhascos, o mar e a chuva, terremotos, a esfinge sobre o seu pedestal, pampas, chicotadas, e rios de lava, campos de batalha, inundações e plantas sísmicas... o banquete fúnebre, a roda da luz..."[22] Ernst confessa de que maneira, mais tarde, restringindo cada vez mais a sua participação ativa na reelaboração do primeiro dado do *frottage*, tenha chegado a assistir ao nascimento da obra como um espectador.

---

[20] S. Dalí, *Objets surréalistes*, in "Le surréalisme au service de la révolution", Paris, n. 3, p. 17.

[21] Cf. M. Ernst, *op. cit.*, p. 45.

A aplicação por Ernst desse procedimento à criação remonta a 1925, e ele mesmo lembra que o precursor da teoria do "provocador óptico" foi Leonardo, quando fala da "mancha" na parede, que excita a fantasia a acompanhar as imagens mais estranhas. Entretanto, em suas pesquisas, Ernst também percebeu que muitas vezes uma forma, uma cor, um objeto, uma página de publicidade, um mapa geográfico, um qualquer coisa, sugerem *ao mesmo tempo* não uma, mas duas ou mais imagens. Por exemplo: "Um ornamento *segundo império*, encontrado num livro usado para ensinar desenho, revela, apresentando-se a nós, uma forte propensão para se transformar numa quimera com elementos de pássaro, de polvo, de homem e de mulher."[23] Essa primeira intuição de Ernst será desenvolvida por Salvador Dalí com a sua teoria da *imagem múltipla* ou *imagem paranóica*. Na realidade, mais do que uma teoria, trata-se de uma atividade visionária, que se reporta aos fenômenos da paranóia. Segundo Dalí, trata-se justamente de uma atividade *paranóico-crítica*, ou seja, do "método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação interpretativo-crítica dos fenômenos do delírio". Entende-se, observa Breton, "que, no caso de Dalí, estamos lidando com uma paranóia latente, da espécie mais benigna, a paranóia de planos latentes isolados, cuja evolução está a salvo de todo e qualquer perigo de confusão". Em Dalí, enfim, as *imagens paranóicas* logo que surgem são controladas, organizadas, utilizadas "criticamente". Da forma como Dalí se exprime, a atividade paranóico-crítica é "uma força organizadora e produtora da casualidade objetiva"[24].

---

[22] M. Ernst, *Beyond Painting*, Nova York, 1948; mencionado em W. Hess, *op. cit.*, pp. 168-169.

[23] M. Ernst, *Comment on force l'inspiration*, in "Le surréalisme au service de la révolution", rev. cit., p. 44.

Veja-se ainda como o próprio Dalí explica o sentido dessa afirmação: "Com base num processo claramente paranóico, foi possível obter uma imagem dupla, isto é, a representação de um objeto que, sem a mínima modificação figurativa ou anatômica, seja, ao mesmo tempo, a representação de um outro objeto absolutamente diferente, também despojado de todo tipo de deformação ou anormalidade que qualquer arranjo poderia ocultar. O resultado de uma imagem assim é possível graças à violência do pensamento paranóico, que se serviu, com astúcia e destreza, da quantidade necessária de pretextos, coincidências, etc., aproveitando-se delas para fazer aparecer a segunda imagem; neste caso, ela toma o lugar da idéia obsessiva. A imagem dupla, cujo exemplo pode ser a imagem de um cavalo que seja ao mesmo tempo a imagem de uma mulher, pode prolongar-se, continuando o processo paranóico; é então suficiente a existência de uma outra idéia obsessiva para que uma terceira imagem apareça (a imagem de um leão, por exemplo), e assim por diante, até a concorrência de um número de imagens limitado apenas pelo grau de capacidade paranóica do pensamento."[25]

Essa série de experimentações para encontrar os métodos adequados a manifestar o fluxo automático das forças interiores abriram diversos caminhos para a realização das obras surrealistas. Trata-se, todavia, de métodos que não devem ser tomados ao pé da letra, mas apenas como indicações básicas a partir das quais a atividade surrealista se desenvolveu com a máxima liberdade e sem a preocupação de se contradizer.

Ao falar em arte surrealista deve-se desde logo observar que se trata sempre de uma arte de figuração. O abstrato, especialmente o abstrato geométrico ou construtivista, não se encaixa na natureza do surrealismo[26], cujos extremos menos figurativos, Arp e Miró, estão muito longe de serem classificáveis como abstratos. Isso porque não se pode ser surrealista sem se empenhar de alguma maneira numa *representação*. Esse pressuposto sofrerá mais tarde uma atenuação, mas continuará sendo válido — e é válido sobretudo pelo período de que estamos nos ocupando.

---

[24] Mencionado por Breton em *Le surréalisme et la peinture*, ed. cit., p. 147.

[25] Mencionado por Ernst no artigo cit. em "Le surréalisme au service de la révolution", p. 44.

[26] Um eco do antiabstracionismo surrealista pode ser detectado claramente nesse passo da conferência de Breton "Situation surréaliste de l'object (1935)", em *Position politique du surréalisme*, *op. cit.*, p. 125: "Talvez o maior dano que ameace o surrealismo hoje seja... que todo tipo de produtos mais ou menos discutíveis tende a se ocultar sob a sua etiqueta. Assim, obras de tendência 'abstracionista', na Holanda, na Suíça, na Inglaterra, segundo as últimas notícias, chegam a estabelecer relações de vizinhança equívocas com as obras surrealistas..."

Em sua *Anthologie de l'humour noir*, Breton oferece-nos uma preciosa ajuda para a compreensão das razões figurativas surrealistas. Essa ajuda constitui-se de uma muito pertinente citação de Hegel a respeito de alguns aspectos do subjetivismo romântico: "A arte romântica tinha como princípio fundamental a concentração da alma em si mesma, a qual, por não achar que o mundo real correspondesse perfeitamente à sua natureza, permanecia indiferente a seu respeito. No período da arte romântica, essa oposição se desenvolveu a tal ponto que vimos o interesse fixar-se ora nos acidentes do mundo exterior, ora nos caprichos da personalidade. Já hoje, se esse interesse chega a fazer que o espírito se absorva na contemplação do mundo exterior e que, ao mesmo tempo, o humor, conservando seu caráter subjetivo e reflexivo, se deixe assimilar pelo objeto e por sua forma real, obtemos, nessa penetração íntima, um humor de certo modo objetivo."[27]

Isso é o que acontece, por exemplo, na narrativa de Kafka, de uma objetividade absoluta e, ao mesmo tempo, de uma absoluta subjetividade. Algo do gênero, em pintura, havia sido imaginado por Kandinsky com o seu "realismo" dissociado do sentido imediato da história, que ele via antecipado por Rousseau. Levando ao máximo o *humor objetivo* da definição hegeliana, o surrealismo transforma-o em *risco objetivo*, abrindo o caminho para o arbítrio mais amplo do subjetivo ao criar um mundo de objetos definidos e, ao mesmo tempo, destituídos de todo fundamento real. Essa empresa do surrealismo era, portanto, uma empresa muito mais extrema do que o *realismo mágico* para o qual se encaminhava uma parte dos artistas alemães da "Nova Objetividade". Apenas De Chirico, com as suas *Praças da Itália*, desde 1910 tinha realizado algo parecido, ultrapassando o realismo mágico para chegar às praias do surrealismo.

Assim, em seu livro *Le surréalisme et la peinture*, Breton colocou corretamente De Chirico à frente dos artistas desse movimento. Nesse ensaio, Breton também lembra um texto de De Chirico de 1914[28], em que são expressas uma série de idéias que têm mais afinidade com o surrealismo. "Para que uma obra de arte seja verdadeiramente imortal", lê-se entre outras coisas, "é necessário que saia completamente dos limites do humano: o bom senso e a lógica a danificam. Dessa maneira, ela se aproximará do sonho e da mentalidade infantil. A obra profunda será impulsionada pelo artista para as profundezas mais recônditas do seu ser: ali não chega o sussurrar dos riachos, o canto dos pássaros, o murmúrio das folhas. O que eu ouço nada vale, apenas meus olhos enxergam, abertos e, mais ainda, fechados. O que importa, sobretudo, é livrar a arte daquilo que ela contém de conhecido até hoje: cada idéia, cada símbolo deve ser posto de lado. É preciso ter uma grande confiança em si mesmo; é preciso que a revelação que temos de uma obra de arte, que a concepção de um quadro que reproduz a tal coisa sem sentido algum por si só, sem sujeito, *sem significado* do ponto de vista da lógica humana; é preciso, dizia, que semelhante revelação ou concepção seja tão forte em nós, nos proporcione uma alegria tão grande, ou uma dor tão grande, que nos sintamos obrigados a pintar impulsionados por uma força maior do que a que leva um esfomeado a morder como um animal o pedaço de pão que lhe cai nas mãos."

---

[27] Cf. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, Paris, 1940, pp. 10-11.

[28] *Ibidem*, pp. 45-46.

As *Praças da Itália*, pintadas em Paris por De Chirico tiveram, pois, uma influência precisa sobre os surrealistas — em Max Ernst, como já vimos, uma influência praticamente decisiva. O fascínio dessas praças não se exerceu apenas sobre os artistas, mas também sobre os poetas: já em 1923 Éluard dedicou a De Chirico uma poesia sua. E, ainda em 1933, todo o grupo surrealista exercia as possibilidades irracionais de penetração e de orientação num quadro escolhendo para suas experiências um velho quadro de De Chirico[29].

A pintura de De Chirico, que ele chamará mais tarde de *metafísica*[30], apresenta justamente aqueles aspectos oníricos que os surrealistas procurarão desenvolver depois. É uma pintura que nasce da memória de arquiteturas italianas clássicas e típicas do século XIX, numa atmosfera de absurdo lúcido e estático. Solidão, silêncio, fugas perspécticas, ilusões espaciais, sombras nítidas estampadas sobre calçamentos lisos, pórticos de sombra, céus antigos, volumes definidos, estátuas solitárias e, às vezes, uma forma de vida, uma menina que corre empurrando o arco, dois homens que passam, um trem ao longe; mas toda forma de vida, ou que lembra a vida, também está como que suspensa, envolvida num véu impalpável que a separa do resto do mundo. Tal é o clima das imagens de De Chirico, dos seus "enigmas", das suas "melancolias", das suas "torres". Os ecos cubistas e até mesmo futuristas que alguns críticos observaram em De Chirico, se existem de um ponto de vista estritamente filológico, não têm nenhuma importância na determinação fisionômica da sua obra, toda entalhada como está na dimensão alucinada do sonho e do jogo intelectual.

---

[29] Cf. "Le surréalisme au service de la révolution", Paris, n. 6, pp. 13-16.

[30] Cf. G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in "Valori plastici", Roma, n. 4-5, 1919.

Portanto, o problema da relação entre sonho e representação é fundamental para a arte surrealista. Tal problema, a partir de uma posição proto-surrealista, foi enfrentado por De Chirico com êxitos satisfatórios (ao menos até 1919). Por outro lado, não se pode dizer que todos os seus termos tenham sido por ele iluminados. Na realidade, em sua obra criativa, como deveria se comportar o artista em relação ao sonho? Devia talvez satisfazer-se com copiálo fielmente? Devia talvez limitar-se a reproduzir a imagem irracional que seu Eu inconsciente lhe ditou, sem nada acrescentar e sem nada tirar? Dalí falava da pintura como "uma fotografia em cores da irracionalidade concreta". Seria essa a definição correta? Ou, então, essa posição não levaria os surrealistas apenas a um novo gênero de naturalismo descritivo?

Não é difícil admitir que, em tais limites, a arte de um Dalí ou de um Delvaux, para citar dois dos exemplos mais conhecidos, fique paralisada. O mesmo Breton teve de reconhecer: "A fixação, dita em *trompe-l'oeil* (e aqui está a sua fraqueza), das imagens de sonhos revelou-se na experiência muito menos segura e a mais abundante em erros", escreveu em 1941[31]. Desse ponto de vista, portanto, "a fotografia do irracional concreto" de Dalí é desacreditada e o artista espanhol acaba sendo julgado, em 1936, fora do surrealismo. De resto, a própria noção de automatismo, com o passar dos anos, sofre uma transformação, um "redimensionamento", até conceder que "o automatismo pode entrar em composição com certas intenções premeditadas"[32]. Assim, abandonada a fidelidade naturalística da transcrição dos sonhos e atenuado o automatismo puro, julgar-se-á suficiente que o artista, ao criar a obra, tenha conseguido penetrar "no campo psicofísico total, do qual o campo da consciência é apenas uma débil parte".

Marx Ernst é sem dúvida o expoente mais qualificado dessa pintura. Por volta de 1925, ele se mostra em plena posse dos seus meios e dono absoluto da poética surrealista, que a essa altura já não sente como algo experimental, mas antes como um modo natural de conceber. É a época em que ele começa a pintar as suas *florestas*, as suas *visões cósmicas* e, depois, as *cidades*. Esses temas são mais congênitos à sua fantasia do que os outros que retomam os motivos dos monstros, do pesadelo, das quimeras, mais propriamente surreais. Pode-se dizer, ao contrário, que, nesses últimos motivos, Ernst demonstra-se até menos livre, mais vinculado a sugestões figurativas precedentes, cubistas, por exemplo; enquanto, ao contrário, nos temas cósmicos ou das *cidades* e das *florestas* ele consegue de fato inventar uma linguagem de uma rara força evocativa.

---

[31] Cf. A. Breton, *Le surréalisme et la peinture; Genèse et perspectives artistiques du surréalisme* (1941), ed. cit., p. 94.

[32] *Ibidem*, p. 93.

Com procedimentos indiretos, com uma transposição poética de risco extremo, com uma simplicidade exemplar de imagem e uma acurada complexidade de intervenções técnicas, Ernst alcança resultados de poesia consistente. Uma espécie de dialética primitiva da natureza permeia a sua criação: as coisas perdem seu significado para adquirir outro, a madeira torna-se mar, o anel torna-se sol, a tapeçaria transforma-se em muralha de árvores, floresta petrificada, uma série de frisos vira o aglomerado de uma cidade. A todos os meios a que ele recorre para provocar a sua inspiração, Ernst sabe responder com os recursos inesgotáveis da sua fantasia povoada de fantasmas. Esses quadros não nos fazem lamentar os temas tradicionais da pintura. Ernst é um pintor enérgico, conciso. Algo estranho, uma metamorfose subterrânea, uma aventura celeste, um pressentimento da infinitude espacial, um fervilhar de energias terrestres, urge dentro das suas telas. Parece até que ele elabora uma visão ficcionista em escala poética. Passado e futuro reúnem-se em suas imagens, ruínas arcaicas e árvores antropomorfas, pássaros de antracita e sóis prismáticos — um mundo artificial e, ao mesmo tempo, misteriosamente vivo.

Outro artista que desde o início se ligou ao surrealismo é André Masson, dotado de uma capacidade pictórica semelhante à capacidade verbal de Desnos — como Desnos, conseguia "falar surrealista", com a mesma espontaneidade Masson conseguia "pintar surrealista". O fundo da sua pintura era um erotismo obsessivo, que ele comunicava à tela num intrincado de símbolos. Elementos pós-cubistas e picassianos misturavam-se a seu estilo híbrido, denso, confuso. Natureza essencialmente lírica, ele encontrava plena satisfação na poética surrealista, a ponto de, mesmo abandonando o movimento surrealista, continuar a seguir tal poética como a mais natural das suas inclinações.

Muito diferente é Miró, surrealista do ano do *Primeiro Manifesto*. É um primitivo do surrealismo. Breton diz dele que a sua "personalidade parou no estágio infantil"[33]. O automatismo o ajudou a alcançar a absoluta espontaneidade. É difícil encontrar um artista mais "feliz". Ele não tem necessidade, como Ernst, de recorrer aos "provocadores ópticos" ou aos "procedimentos" que intensificam a irritabilidade do espírito para encontrar aquela liberdade psíquica da invenção que é o pressuposto do surrealismo. Miró vive naturalmente numa "condição surrealista". As imagens brotam da sua fresca emoção interior com uma profusão que não conhece limites. Brilhante, elegante, desenvolta: assim pode parecer, às vezes, a sua produção. Mas a sua "facilidade", que chega quase à frivolidade, de repente, penetra num reino absoluto de graça, onde toda dispersão termina, dando vida a um torneio de sensações sutis, vibrantes, reiterantes, das quais a alegria e a inocência constituem a substância íntima, o substrato verdadeiro sobre o qual os arabescos maliciosos, gentis, sentimentais e as figurações alusivas se dispõem, jorrando magias cromáticas.

---

[33] *Ibidem*, p. 94.

Entre os artistas surrealistas têm um lugar especial Yves Tanguy e René Magritte, pintores que preferem ater-se à primeiríssima acepção surrealista do risco objetivo. Isso apesar de Tanguy manipular um universo que aparece mais como a resultante de uma série de ejaculações cósmicas do que como a combinação alógica de uma objetividade existente. Magritte, ao contrário, mantém-se fiel ao risco objetivo. Com uma técnica pictórica fotográfica, ele reproduz as incongruências de um mundo decomposto e recomposto segundo os módulos de uma amarga alucinação.

Além desses, deveríamos falar de muitos outros artistas que tiveram um contato direto com o surrealismo, pertencendo inclusive ao movimento propriamente dito. Já mencionamos o nome de alguns, aqueles que provinham de dadá, como Picabia, Duchamp, Giacometti, Arp; outros confluíram ou se aproximaram do surrealismo apenas numa segunda etapa. Entre eles, durante certo período, a partir de 1926, está também Picasso, apesar de sempre haver afirmado nunca ter sido surrealista. Mas pintores como Chagall e Klee também estão ligados ao surrealismo. Saindo dos limites do preceituário bretoniano primitivo, o surrealismo acabou difundindo-se e permeando as buscas de um número cada vez maior de pintores e escultores. Entre os surrealistas *stricto sensu*, no desenvolvimento do movimento depois de 1935, Breton menciona Dominguez, Kay Sage, Gorky, Victor Brauner, Matta, Wifredo Lam, Estéban Frances.

De tudo o que precede, resulta evidente que a interpretação de muitos críticos que pretendem encerrar o surrealismo no âmbito da cópia naturalista do sonho ou da irracionalidade concreta é uma interpretação de todo parcial e insuficiente[34], que pode muito bem servir para Dalí ou Magritte, mas que não convém em absoluto no caso de Ernst ou Miró. De fato, deixando de lado as descobertas de alguns "procedimentos", o surrealismo ainda não definiu nenhuma sigla formal à qual os artistas deveriam se ater. Ou seja, o surrealismo se define como uma atitude do espírito ante a realidade e a vida, não como um conjunto de regras formais, de medidas estéticas. Em suma, para o surrealismo, é o conteúdo que decide, a verdade, a força deste. Até os meios expressivos que o surrealismo buscou experimentalmente destinam-se todos a oferecer ao poeta e ao artista a maior possibilidade de extrinsecar a verdade interior sem que nada a mortifique ou a obstrua.

---

[34] É o caso de H. Sedlmayr: cf. *La rivoluzione dell'arte moderna*, Garzanti, Milão, 1958, p. 106.

A cisão do grupo

Em certo momento, o antigo grupo dos surrealistas se desfez. Breton procurou inutilmente mantê-lo reunido. A dupla alma, no interior do movimento, não conseguia fundir-se, tornar-se uma só. A certa altura, o próprio Breton insistiu com energia cada vez maior por manter separadas as duas almas, a alma social e a alma individual: "Esses dois problemas são essencialmente distintos e temos a convicção de que se complicariam deploravelmente se assim não quisessem permanecer. Há, portanto, motivo para reagir contra toda tentação de fusão dos seus dados."[35]

Consagrar semelhante distinção, torná-la definitiva, era uma forma de aceitar a distinção idealista entre esfera da atividade prática e esfera da atividade do espírito. Muitos surrealistas não concordaram e se separaram do movimento. Como Aragon primeiro e Éluard mais tarde, como Picasso e Tzara, o qual, há algum tempo, começara a colaborar com as revistas surrealistas. Os dissidentes aproximaram-se do Partido Comunista Francês, enquanto Breton entabulava relações com Trótski, refugiado no México junto ao pintor Rivera.

O ponto conclusivo do pensamento de Breton sobre as relações entre arte e revolução encontra-se exposto no manifesto *Para uma arte revolucionária independente*, escrito em colaboração com o próprio Trótski em julho de 1938. Nesse manifesto lê-se o seguinte passo: "A revolução comunista não tem medo da arte. Ela sabe que, segundo as pesquisas que podem ser feitas a respeito da formação da vocação artística na sociedade capitalista que desaba, a determinação dessa vocação só pode resultar de uma colisão entre o homem e certo número de formas sociais que lhe são adversas. Essa simples conjuntura, deixando de lado a consciência que ainda deve ser conquistada, faz do artista o aliado predisposto da revolução. O mecanismo de *sublimação* que atua em semelhante caso, e que a psicanálise pôs em evidência, tem como objeto restabelecer o equilíbrio rompido entre o Eu coerente e seus elementos reprimidos. Essa restauração se cumpre em proveito do ideal do Eu, que suscita contra a realidade atual, insuportável, as forças do mundo interior, do *si, comuns a todos os homens*, e em constante desenvolvimento em seu devir. A necessidade de emancipação do espírito deve seguir o seu curso natural para ser levada a fundir-se e a retemperar-se nesta necessidade primordial: a necessidade de emancipação do homem."[36] Portanto, apesar da distinção precedente, Breton é levado, ao menos em perspectiva, a ver de novo a solução do problema apenas na fusão dos dois termos.

---

[35] Cf. G. Hugnet, *Petite anthologie du surréalisme*, Editions Jeanne Bucher, Paris, 1934, pp. 41-42.

Assim, em sua história, o surrealismo tornou-se algo bem diferente daquilo que pensava Apollinaire, de quem Breton tirou o nome que seria dado ao movimento: "Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que havia morrido há pouco e que diversas vezes nos parecia ter obedecido a um arrebatamento desse gênero, sem todavia ter-lhe consagrado medíocres meios literários, Soupault e eu chamamos *surrealismo* a nova forma de expressão pura que ainda guardávamos para nós e com a qual estávamos impacientes por beneficiar nosso amigos."[37] O "surrealismo" de Apollinaire era exclusivamente um fato poético, um novo método de invenção literária. A palavra "surrealismo" havia aparecido sob o título de *Les mamelles de Tirésias*, qualificado justamente por ele como "drame surréaliste"[38].

Na verdade, porém, Apollinaire sugerira aos fundadores do surrealismo, além do nome, também uma série de outras idéias interessantes. Por exemplo, Apollinaire fora um dos primeiros defensores do automatismo poético: "toda vez que se sentirem secos", aconselhava ele, "escrevam qualquer coisa, comecem qualquer frase e sigam em frente"[39]. Assim, até mesmo o método com que Apollinaire compunha as suas "poesias-conversação", solicitando a colaboração casual dos amigos que encontrava no café, tivera uma influência precisa sobre Breton. E não é só isso. Em 1908,

---

[36] L. Trotsky, *Letteratura, arte, libertà*, Schwarz, Milão, 1958, p. 113.

[37] A. Breton, *Primeiro Manifesto*.

[38] Este drama, escrito quase todo em 1903, foi representado somente quatorze anos mais tarde.

[39] Cf. M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paris, 1940, p. 236.

Apollinaire escreveu uma composição em prosa na qual tanto o automatismo como o sonho são chamados diretamente à baila. A composição poética intitula-se *Onirocritique*[40] e por muitos aspectos é uma verdadeira composição surrealista. Todavia, os problemas em que Apollinaire se verá imiscuído antes da sua morte, que ocorreu em 1918, serão incontáveis e conflitantes, e, no fundo, ele não se deixará enredar extremamente por nenhum deles. O fervor de Apollinaire, o seu estro, as suas ilusões eram de natureza diferente. Eufórico, sentimental, impetuoso, ele não sentia, como a nova geração, a dor irremediável da história traída.

Portanto, suas indicações haviam sido úteis, mas foram tão-só indicações. A exigência expressa pelo surrealismo era outra. Último dos movimentos de vanguarda, o surrealismo esclarecera melhor a colocação do problema fornecendo os dados para resolvê-lo. Esse e não outro é o sentido de tal movimento. Residem nisso as razões da força de persuação que o surrealismo exerceu desde o seu primeiro aparecimento sobre os espíritos mais elevados. Ele respondia com mais violência e verdade do que qualquer outra tendência à pergunta que os intelectuais se faziam em toda parte da Europa: como sair da angústia da crise? A resposta dada pelo surrealismo era rica em sugestões e promessas. Era uma séria tentativa de resposta.

---

[40] G. Apollinaire, *Il y a*, La Phalange, Paris, 1925, p. 257.

7

A LIÇÃO CUBISTA

Ciência e arte

A polêmica contra o impressionismo não foi travada apenas por aquela corrente figurativa do sentimento que vai, com todas as suas peripécias contrastantes, do expressionismo ao surrealismo. Essa polêmica se desenvolveu também em meio àquelas tendências que, em seus pressupostos, não rejeitavam em absoluto o cientificismo em que o impressionismo mostrara acreditar. É o caso do cubismo.

O fato é que algo havia mudado profundamente, inclusive na interpretação das ciências. Os cubistas censuravam nos pintores do impressionismo o fato de eles serem apenas *retina* sem nada de *cérebro*. Nessa repreensão manifestava-se a condenação do positivismo primevo, ingênuo e elementar, e ao mesmo tempo a exigência de uma verdade científica superior — não o registro puro e simples dos dados visuais portanto, mas a sua organização numa síntese intelectual que, operando uma seleção, enucleasse os seus dados essenciais.

Estamos na época em que se espalham pela Europa as teorias empiriocriticistas e fenomenológicas. Na França, Boutroux começa a defender a interpretação subjetiva das leis da natureza e Bergson formula as suas teorias a respeito da duração e da simultaneidade. O idealismo e o espiritualismo reaparecem, pois, como um sério elemento de crítica às concepções maciças do positivismo. É lícito, então, perguntar-se se essas novas idéias e, em geral, todas as intuições do tempo relacionadas às últimas pesquisas no campo das matemáticas e da geometria tiveram uma influência sobre o nascimento do cubismo.

Ao estudar os escritos e os depoimentos dos artistas cubistas e dos seus primeiros críticos, não se pode deixar de constatar que essa influência de fato se manifestou, ainda que se trate, em geral, de uma influência feita apenas de estímulos e de sugestões.

Em 1913, Apollinaire, no texto que, de certa forma, pode ser considerado o manifesto do movimento[1], afirmava que "a geometria está para as artes plásticas assim como a gramática está para a arte de escrever". E logo em seguida acrescentava: "Hoje, os cientistas não se atêm mais às três dimensões da geometria de Euclides. Os pintores foram levados naturalmente e, digamos, intuitivamente a se preocuparem com novas medidas possíveis do espaço que, na linguagem figurativa dos modernos, são indicadas todas juntas com o termo de quarta dimensão. Assim, da forma como se oferece ao espírito, do ponto de vista plástico, a quarta dimensão seria gerada pelas três dimensões conhecidas. Ela representa a imensidão do espaço, que se eterniza em todas as dimensões num movimento determinado. É o próprio espaço, a dimensão do infinito, e dá plasticidade aos objetos." Afirmações análogas podem ser lidas no livro de Gleizes e de Metzinger escrito um ano antes de *Peintres cubistes*, de Apollinaire: "Se se quiser relacionar o espaço dos pintores a alguma geometria, será preciso referir-se aos estudiosos não-euclidianos e meditar longamente sobre certos teoremas de Riemann."[2]

Deixando de lado a constante linguagem aproximativa de todos os textos teóricos do cubismo nas questões científicas ou matemáticas, o que de resto é natural, uma coisa resulta clara neles: a tendência à superação subjetiva da objetividade. Tal subjetivismo, todavia, é de natureza muito diversa do subjetivismo expressionista ou surrealista, de origem emotiva ou psicológica. Isto é, trata-se de um subjetivismo de natureza mental. "Em sua tentativa rumo ao eterno", escreve Gleizes, "o cubismo desnuda em toda parte as formas da sua realidade geométrica, equilibra-as em sua verdade matemática." Esse desnudamento da objetividade dos seus elementos *impuros* é, portanto, o início da operação que levará ao abstracionismo. E veja-se bem: não ao abstracionismo do primeiro Kandinsky, impregnado de impulso místico, mas sim ao abstracionismo rígido, limpo, "racionalista", que terá em Mondrian seu representante mais coerente.

O pai inconsciente de tal disposição do artista para com a realidade é George Seurat. Por volta de 1880, ele havia meditado a respeito da primeira experiência impressionista e chegara às conclusões do divisionismo. Os impressionistas tinham tentado libertar-se das preocupações literárias do século XIX para chegar a enunciar as suas impressões da natureza de forma imediata, veloz, "objetiva", sem as interferências de uma elaboração intelectual. Era, ao menos teoricamente, a prática pura do naturalismo. Seurat pretendera levar essa experiência às suas conseqüências extremas, depurando-a aquilo que nela ainda parecia provisório e incerto. Seus estudos científicos foram justamente a tentativa de dar um fundamento seguro ao impressionismo.

---

[1] "Les peintres cubistes", in *Méditations esthétiques*, Paris, 1913.

[2] A. Gleizes e J. Metzinger, *Du Cubisme*, Figuière, Paris, 1912. Do mesmo texto retiramos as citações sucessivas dos dois autores. As citações de Gleizes, no entanto, foram extraídas de seu livro *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, Paris, 1920.

De acordo com Seurat, portanto, que aprendera essa matéria nos textos científicos de Helmholtz e de Maxwell, o que atinge a retina e o que compõe o jogo cromático da natureza são os contrastes — contrastes de *tom*, de *tinta*, de *linha*. Se colocarmos um objeto de um cinza-claro uniforme sobre um fundo igualmente cinza, só que mais claro, o objeto parecerá mais claro ao aproximar-se das suas bordas. Esse é um exemplo do contraste de *tom*. Se esse objeto, ao contrário, é verde e o fundo branco, então, aproximando-se das bordas do objeto, o fundo parecerá rosa: esta tinta rosa, que em si só não existe, mas que o olho vê, é o resultado da presença do objeto verde, pois o vermelho é a cor complementar do verde. E esse é um exemplo do contraste das *tintas*. Desta maneira, tendo cada tinta uma gama de tonalidades que vai do mais escuro, quase preto, ao mais claro, quase branco, e reclamando sempre, cada tinta, a sua cor complementar, o contraste das tonalidades e o contraste simultâneo das tintas constituem o elemento da infinita variedade cromática da natureza, a qual se dispõe, em sua fenomenalidade, segundo o contraste das *linhas* em relação à horizontal.

Para Seurat, a arte é a harmonia de todos esses elementos que vibram na luz. Ora, essa vibração das cores-luz, todos esses valores, se perdiam, em grande parte, na pincelada dos impressionistas, pois o pintor impressionista acabava ainda amalgamando-os na mesma pasta cromática.

Para evitar isso, era preciso, pois, descobrir uma outra técnica. E foi assim que surgiu o divisionismo. O artista tinha de pintar segundo as leis científicas dos contrastes simultâneos, por isso não devia misturar as cores, mas aproximá-las uma da outra na pureza da sua decomposição. O próprio olho, ao observar o quadro, iria criar depois a sua síntese, assim como a criava olhando para a realidade. O resultado seria uma sensação de intensa, vibrante, arejada luminosidade, da maneira como existe apenas na natureza.

Seurat morreu em 1891, com trinta e dois anos, mas antes de morrer conseguiu concluir uma série de quadros executados com esta nova técnica. Entre esses quadros estão *Un dimanche à la Grande-Jatte* e *Le Chahut*. Suas conclusões coincidiam com as premissas das quais ele partira? Examinando essas telas, a resposta só pode ser negativa. De fato, Seurat partira da exigência do objetivismo dos impressionistas, os quais defendiam a primazia do olho sobre o pensamento, entregando-se, entretanto, mais ao temperamento do que à reflexão, e chegara, ao contrário, a uma pintura de absoluto controle, completamente filtrada pela inteligência, dominada pela regra, ordenada no contraste geométrico das linhas que definem os volumes dos corpos e seguem os limites dos contrastes das tonalidades e das tintas. Ele chegara, enfim, a um resultado oposto ao princípio de que partira, renegando o dado primário da impressão em favor de uma pura medida intelectual.

Em sua obra a respeito do neo-impressionismo, Paul Signac, discípulo de Seurat, cita oportunamente uma frase de Félix Fénéon em que este afirma que os quadros divisionistas não são nem estudos, nem telas de cavalete, mas "o exemplo de uma arte de grande desenvolvimento decorativo, que sacrifica a anedota ao arabesco, a nomenclatura à síntese, o aleatório ao permanente, e confere à natureza, cansada da sua realidade precária, uma realidade autêntica"[3]. Nesta definição está claramente anunciado o cubismo. Para o pintor cubista, de fato, "a verdade está além do realismo" e o artista "consegue colhê-la apenas através da estrutura interior" das coisas. Esse pensamento é de Gleizes e de Metzinger, e se relaciona diretamente àqueles que já mencionamos. A derivação do cubismo a partir do neo-impressionismo de Seurat é, pois, evidente. Mas, ao menos por esse aspecto teórico, podem-se indicar também outros antecedentes, como os de Paul Sérusier, por exemplo. Muito antes de escrever o *ABC de la peinture*[4], o velho nabi refletira agudamente a respeito da necessidade de uma generalização geométrica da realidade.

Cézanne e o problema da forma

Tudo o que vem antes, todavia, serve apenas para explicitar uma direção particular do cubismo, do qual Seurat pode ser indicado especificamente como fundador: a direção que tende a superar a realidade substituindo-a por uma ordem abstrata. Mas existe, também, um outro aspecto do cubismo não menos importante que, em suas conseqüências, escolhe uma direção diferente. Trata-se do aspecto que se pode fazer remontar a Cézanne e cujas premissas Picasso, Braque, Léger são, cada um com o seu mundo poético e seus modos figurativos, aqueles que melhor as desenvolvem.

---

[3] Cf. P. Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, Fleury, Paris, 1921.

[4] Este breve texto de Sérusier foi publicado em 1921. A última reedição remonta a 1950, Fleury, Paris.

É difícil, no início do movimento, distinguir as diferenças entre esses dois aspectos do cubismo, porque tais aspectos se sobrepõem. Mas, com o desenvolvimento subseqüente aos primeiros anos, essas duas inclinações se manifestam cada vez mais claramente, até proclamarem-se com extrema evidência quando, ao comum trabalho de pesquisa do grupo cubista, sucede a fase de pesquisa pessoal de cada artista. Esse segundo aspecto do cubismo é aquele que não perde o contato com a objetividade, um cubismo muito menos teórico e muito mais aberto às emoções diretas do mundo real.

As razões do interesse que os cubistas tinham por Cézanne são mais do que uma só, mas, com certeza, a principal se deve à iniciativa de Cézanne de barrar o probabilismo da pintura impressionista. O que os cubistas reprovavam vigorosamente nos pintores impressionistas era a falta de rigor, de coerência estilística e, sobretudo, o seu episodismo. Apollinaire, numa apresentação de Braque escrita em 1908, por ocasião de uma exposição individual do pintor, falava do período do impressionismo como "uma época de ignorância e de frenesi". E conta-se que Picasso, numa exposição de impressionistas naqueles anos, depois de olhar à sua volta, exclamou: "Vê-se aqui que está chovendo, vê-se que o sol brilha, mas nunca se vê a pintura." Cézanne era o artista que procurara remediar essa situação de fraqueza, de improvisação, de crônica, em que a pintura caíra. Por esse motivo, os cubistas começaram desde as suas primeiras provas a olhar obstinadamente para Cézanne. Alguns anos mais tarde, Léger confessava: "Às vezes me pergunto o que seria da pintura atual sem Cézanne. Durante longo tempo trabalhei com a sua obra. Não conseguia me separar dela, não deixava de explorá-la e de descobri-la. Cézanne me ensinou o amor pelas formas e pelos volumes e fez com que eu me concentrasse no desenho. Pressenti, então, que o desenho tinha de ser rígido, nem um pouco sentimental."[5]

Lento e obstinado, Cézanne procurara, com sucesso, superar o "provisório" dos impressionistas com uma pintura concreta, sólida, definida. Em seus quadros, a luz, que nas pinturas impressionistas pulsava e envolvia todas as coisas confundindo-as num único, brilhante alento, vivia absorvida pelos objetos, transformada ela própria em forma junto com a cor. Cézanne rejeitara a *impressão* para alcançar uma compreensão mais profunda da realidade. Em meio à dispersão de uma cultura, da qual também fazia parte, ele procurara construir algo firme, consistente, algo que não se fragmentasse. Àquela altura, o mundo da história e dos sentimentos restringira-se, o artista ficara só. No fundo, seu drama não era muito diferente do de Van Gogh; porém, enquanto em Van Gogh a explosão dos sentimentos acabara se sobressaindo, Cézanne comprimira os sentimentos, encerrando-os numa definição formal.

---

[5] F. Léger, *Catalogue*, Musée des arts décoratifs, Paris, 1956. As outras citações de Léger também foram tiradas desta publicação.

A busca insistente, obstinada, de uma forma rígida, não era portanto, para ele, apenas uma busca de pura natureza estética, mas também um modo de criar algo durável, que constituísse de certa maneira uma certeza. Ao se olhar para as paisagens da Provença que Van Gogh e Cézanne pintaram no mesmo período, a substância dessa diferença revela-se em cheio: para Van Gogh a paisagem torna-se o teatro da sua violência sentimental, que o assedia e perturba; a mesma paisagem, para Cézanne, é uma sólida realidade que ele pretende conservar na solidez da forma concebida como único asilo para a inquietude dos sentimentos. A técnica de Cézanne nesse propósito tem realmente algo de heróico. Os impulsos românticos também se fizeram presentes nele; ele também sentiu a força das soluções de Delacroix, de Daumier e, mais longe no tempo, de El Greco ou de Tintoretto, mas forçou a si mesmo a ter em mente sobretudo a lição mais firme e decidida de Courbet e de Poussin. O problema da forma é, pois, o seu problema essencial, a ser interpretado todavia no conjunto das aspirações cezanianas. Seu ideal é um ideal de classicismo afirmado num momento em que a crise de todo classicismo possível já havia começado.

Ao aceitar o naturalismo impressionista, Cézanne desejara superar os seus termos mais efêmeros, trazendo-o de volta à medida absoluta da pintura antiga: "Imaginem Poussin completamente renovado com base na naturza e terão o clássico da maneira como eu o entendo."[6] Cézanne, como ele gostava de se exprimir, queria fazer do impressionismo algo "duradouro como a arte dos museus". Não se tratava de um sonho acadêmico, era uma necessidade espiritual: "Tudo aquilo que vemos, não é verdade?, se desfaz. A natureza é sempre a mesma, mas nada sobra dela, daquilo que aparece. Nossa arte deve provocar o arrepio da sua duração, deve fazer-nos senti-la eterna. O que há por trás do fenômeno natural? Talvez, nada; talvez, tudo. Portanto, cruzo estas mãos errantes. Pego à direita, à esquerda, aqui e ali, em toda parte, as suas cores, as suas nuanças; congelo-as, aproximo-as umas das outras e elas formam linhas, *tornam-se* objetos, rochas, árvores, sem que eu pense nisso. Adquirem um volume. Minha tela aperta as mãos, não vacila, é verdadeira, é densa, é cheia."

---

[6] As citações de Cézanne são tiradas de E. Bernard, *Souvenirs sur P. Cézanne*, R. G. Michel, Paris, 1926; e de J. Gasquet, *Cézanne*, Bernhein-Jeune, Paris, 1926.

Cézanne herdou de Courbet, como todos os impressionistas, o ódio pela tendência ao ficcionismo e à literatura em arte. Ele é da opinião de que um quadro deve viver unicamente pela força da pintura, deve contar tão-somente com os meios que lhe são próprios, sem ter de recorrer à ajuda de contos patéticos ou de outros episódios. Entretanto, para ele, como para Courbet, isso não significa renunciar a colher, por virtude de pintura, o sentido do real: "Meu método é o ódio pela imagem fantástica", diz ele, "é o realismo, mas um realismo, entendam bem, cheio de grandeza, o heroísmo do real." Essa atitude de Cézanne para com a realidade é o que faz parecer "frívola" boa parte da pintura impressionista.

Como vimos, a época de Cézanne decerto não é mais a da grande era realista. A involução da cultura já colocou em crise há alguns anos as posições ideológicas mais vigorosas do século XIX, mas Cézanne é aquele que, em seu retiro da Provença, se entrincheira teimosamente num único, circunscrito problema, o da forma como totalidade absoluta de representação, e dessa posição resiste e trava a sua batalha, abrindo novos caminhos para a arte moderna, exatamente como Van Gogh, se bem que em outra direção. Muito menos do que Seurat, Cézanne podia portanto ser interpretado em termos de cientificismo ou de abstração. Mesmo que sua pesquisa formal pudesse, por si só, induzir a esse tipo de interpretação, o conjunto da experiência cezaniana era muito mais complexo e rico. Quem demonstrou entendê-lo muito bem foi Picasso, o qual justamente relacionou o valor de Cézanne ao de Van Gogh, ao mesmo destino difícil: "Cézanne nunca teria despertado meu interesse", confessou ele a Zervos, "se tivesse pensado e vivido como Jacques Émile Blanche, mesmo que a maçã que ele pintou fosse dez vezes mais bonita. O que me interessa é a inquietude de Cézanne, são os tormentos de Van Gogh, ou seja, é o drama do homem. O resto não tem importância alguma!"[7] Ainda que não com essa clareza — o juízo foi pronunciado muitos anos mais tarde —, é certo, todavia, que, desde os tempos da primeira experiência cubista, Picasso intuíra que Cézanne e Van Gogh eram as duas faces de uma mesma situação histórica.

O procedimento criativo de Cézanne não é, portanto, nem científico, nem tampouco exclusivamente abstrativo. Para ele, a abstração começa depois de profundamente conhecido o sujeito, e mesmo a essa altura nunca é um processo unívoco. Cézanne estuda a natureza com escrúpulo, deseja conhecer os seus segredos: "Para pintar bem uma paisagem devo primeiro descobrir as suas características geológicas." Essa sua maneira de pensar não é uma *boutade*. Atestam o contrário os passeios que ele costuma fazer nas tardes de domingo com o professor Marion, amigo de infância, ao qual pedia explicações a respeito da história física da Terra. Então, quando fala da "verdade" do mundo real, Cézanne quer dizer algo bem preciso. Não quer fazer uma genérica pintura de paisagem, "o perfume dos pinheiros, que é áspero ao sol, deve combinar com o cheiro verde dos prados, com o cheiro das pedras, com o perfume do mármore longínquo do monte Sainte-Victoire. É isso", continua ele, "que se deve reproduzir, e somente com as cores, sem literatura".

---

[7] Cf. *Conversation avec Picasso*, in "Cahiers d'Art", Paris, n. 10, 1935. As declarações de Picasso foram transcritas por Zervos.

A cor é o meio único, específico, do pintor. O artista dispõe apenas deste meio para executar o milagre da arte. Afinal, a cor não é também o meio fundamental da natureza para manifestar a si mesma? Antigamente, "compunha-se uma paisagem como uma cena histórica, vista de fora, e não se sabia que a natureza está mais nas profundezas do que na superfície. Pode-se modificar, ornamentar, dar acabamento à superfície, mas não se pode atingir a profundeza sem atingir a verdade. As cores são a expressão dessa profundeza na superfície, surgem das raízes do mundo". Então, uma vez que a natureza manifesta a sua verdade através das formas coloridas, da mesma maneira, através das suas formas coloridas, o quadro deve manifestar a substância poética que o alimenta.

O quadro é, então, um resultado de conhecimento e de emoção ao mesmo tempo, organizados pelo artista na imagem. O objetivismo impressionista, entregue essencialmente ao registro puro das impressões, é deixado de lado. Em Cézanne nota-se a meditação, a reflexão interior: "A paisagem se humaniza, reflete-se e pensa em mim." Ele tem uma clara consciência do problema: "Eu sou a consciência subjetiva desta paisagem e a minha tela é a consciência objetiva. A minha tela e a paisagem, uma e outra fora de mim, mas a segunda, caótica, casual, confusa, sem vida lógica, sem qualquer racionalidade; a primeira, duradoura, categorizada, partícipe da modalidade das idéias."

Eis aí colocado o problema moderno da autonomia da arte: o quadro é um *ens a se*, com leis absolutamente próprias. Por outro lado, esta nova realidade não nega as relações de origem, confirma-as. E isso porque, em Cézanne, a criação nunca é mero fato especulativo, como também tende a sê-lo em alguns resultados de Seurat. Cézanne quer que o quadro tenha vida própria, quer que seja autônomo, que nada mais exista a não ser por força da pintura, que não haja mistura alguma com a literatura, a música, nem mesmo com a ciência. Mas, ao mesmo tempo, sabe que a obra não pode viver se não foi gerada por todas as forças do artista em união com as forças do mundo real: "Cada pincelada que dou é como que um pouco do meu sangue misturado com um pouco de sangue do meu modelo, no sol, na luz, na cor. Devemos viver em harmonia, o meu modelo, as minhas cores e eu." O caminho de Cézanne não é, portanto, o caminho da abstração. Talvez se possa dizer que Cézanne é um pintor "orgânico" no sentido wrightiano da palavra. Até mesmo a cor não é, para ele, uma entidade abstrata ou metafórica, mas uma autêntica energia natural: "A cor é biológica, gostaria de dizer; é viva, é a única coisa que torna vivas as coisas." Fora do simbolismo, do psicologismo, do abstracionismo, a cor de Cézanne é a própria vida das coisas circunscritas pelo quadrado da tela. Talvez seja esse o "classicismo moderno" de Cézanne.

Portanto, para o pintor, a cor é também forma. É a célebre fórmula de Cézanne: a forma-cor. O "desenho em si" não deve existir: a natureza não desenha. O desenho já está na plenitude da forma. Quanto mais a cor se define, cresce, alcança a sua harmonia, tanto mais aparece o desenho dos objetos, porém aparece na forma. Por isso, a pintura de Cézanne não pode ser uma pintura gráfica ou desenhada, mas uma pintura plástica, de volumes. Essa sua exasperada vontade de "dar forma" o leva àquela pincelada chata, seca, construtiva, que constitui um dos elementos básicos do seu estilo: leva-o àquela lentidão de realização que se tornou lendária; leva-o a simplificar, a condensar. É sabido que, numa das suas cartas mais citadas, ele relembrava essa sua poética da simplificação das formas: "Na natureza, tudo é modelado segundo três módulos fundamentais: a esfera, o cone e o cilindro. É preciso aprender a pintar essas figuras simples, depois será possível fazer tudo que se quiser."

Entretanto, criadas as formas, é preciso colocá-las em relação entre si, e eis o problema dos planos, do seu encontro, da sua ordem, da sua articulação — enfim, a arquitetura do quadro. Assim, tocamos um outro ponto essencial da invenção formal cezaniana, aquele que talvez teve maiores conseqüências para a arte moderna: o início de uma nova solução do problema da perspectiva.

O esforço de Cézanne de reproduzir a forma plástica das coisas para dar uma idéia do seu peso e substância levava-o inexoravelmente a olhar os objetos já não de um único, mas de vários pontos de vista. Só assim ele conseguia apreender melhor os planos e os volumes. Dessa maneira, um mesmo objeto, no interior do quadro, jazia em perspectivas diversas, que o deformavam em sentido vertical, longitudinal ou para baixo, e, do mesmo modo, a linha do horizonte muitas vezes se perdia na sua própria horizontalidade para inclinar-se, dependendo das exigências plásticas do quadro. Desse modo de "ver" resultava que, simultaneamente, um objeto tendia a mostrar mais lados de si mesmo, oferecendo-se para uma nova disposião sobre a tela, criando proporções e relações diferentes das acadêmicas e tradicionais.

Essas "anomalias" introduzidas por Cézanne na concepção do quadro levarão, mais tarde, no cubismo, à completa destruição da perspectiva renascentista. Nascia, assim, uma nova dimensão do espaço pictórico, a saber, o sentido de uma dimensão que excluía a idéia da distância, do vazio e da medida, enfim do espaço material, em favor de um espaço evocativo, *verdadeiro*, não ilusório, no qual os objetos podiam se abrir, estender-se, sobrepor-se, subvertendo as regras da imitação e permitindo ao artista uma nova "criação" do mundo segundo as leis de um critério intelectual particular — uma verdadeira operação demiúrgica. Eis no que consiste aquilo que foi chamado de platonismo cubista.

Tudo isso satisfazia à exigência de ruptura das formas do século XIX, inserindo-se naquele movimento de revolta e de rejeição que já examinamos. Resta-nos dizer que o cubismo esteve na base daquela ruptura e, exatamente por isso, foi retomado em suas sugestões formais por quase todos os outros movimentos, ainda que de origem diversa. De fato, se é verdade que a arte moderna nasce com o impressionismo, também é verdade que, mesmo reconhecendo o seu valor no que diz respeito à libertação da cor, os movimentos modernos do início do século reagem à verdade momentânea, de superfície, do impressionismo. E reagem com a exigência de encontrar uma verdade que de algum modo os liberte do desmoronamento de todos aqueles ideais que se haviam revelado tão frágeis e falsos. Os movimentos que partem do expressionismo, como dissemos, procuram chegar a essa verdade mais profunda por um ímpeto de sentimento; aqueles que partem do cubismo, por penetração intelectual. Porém, se a direção da busca é diferente, se diferentes são os resultados, comum será a exigência. Portanto, é natural que, em muitos artistas e em numerosas ocasiões, tanto as linhas formais como as linhas espirituais dessas duas buscas básicas se entrelacem e se confundam, a ponto de revelar não só expressionistas com tendências cubistas como também cubistas inclinados à emotividade expressionista. Isso pode servir para esclarecer melhor tanto a história que traçamos quanto o que vem nas páginas seguintes.

O começo

Os primeiros a entender e a interpretar com intransigência e extremismo a lição de Cézanne são Picasso, Braque e Léger. A retrospectiva de Cézanne no Salão de Outono de 1907, um ano depois da sua morte, os tocou vivamente. Em Picasso, porém, a lição de Cézanne alia-se ao arcaísmo da escultura ibérica e, depois, à arte negra, além de outras influências.

Um quadro de Picasso que pode ser considerado protocubista é a célebre obra *Les Demoiselles d'Avignon*, iniciada em 1906 e concluída no ano seguinte, antecedida e seguida por uma série de outros estudos ou telas que com ela se relacionam. Essa obra é um exemplo do furor instintivo e cerebral ao mesmo tempo, tão típico da natureza criativa de Picasso. Nessa grande composição, também o exotismo perde seus aspectos mais literários para se tornar um verdadeiro instrumento de ruína das normas tradicionais da cultura figurativa, tanto no arbítrio da cor, como nas próprias estruturas em que tal pintura se baseava. A perspectiva é quebrada, fragmentada em volumes escandidos, marcados, incidindo um no outro com um ritmo espacial do qual desaparecem até os últimos resíduos do espaço clássico. Há uma força primitiva nessa tela, uma força que se conservará no trabalho de Picasso com o mesmo caráter por cerca de dois anos, exprimindo-se numa série de naturezas-mortas quadradas, duras, angulosas; de figuras imponentes e pesadas; de paisagens pintadas com seca volumetria. Em 1909, em Horta de Ebro, essa violência inicial se abranda em parte e o ensinamento de Cézanne é retomado com modos mais meditados: as formas geométricas são calmas, imóveis, claras. Esse é o verdadeiro início do cubismo.

Depois de alguma hesitação, Braque começou a pintar numa direção análoga à de Picasso no verão de 1907, em L'Estaque, perto de Marselha. Algumas de suas telas desse período de trabalho foram expostas no Salão de Outono no ano seguinte. Foi nessa oportunidade que o crítico Louis Vauxcelles, ao que parece em decorrência de uma frase de Matisse, escreveu num artigo em *Gil Blas* de 14 de novembro de 1908: "Braque maltrata as formas, reduz tudo, lugares, figuras, casas, a esquemas geométricos, a cubos." Esta última palavra, referida aos jovens pintores da nova escola, teve a maior aceitação. Assim o movimento recebeu o seu nome.

Quanto a Léger, ele encontrou Picasso e Braque em 1910. Alguns anos antes havia conhecido Rousseau. Seu cubismo data, porém, do início de 1909, da época do seu quadro *Nus na floresta*: "Com todas as minhas forças", dirá ele, "alcancei os antípodas do impressionismo. Eu havia sido tomado por uma obsessão, queria separar os corpos. Chamaram-me *tubista*, não é verdade? Isso não acontecia sem esmorecimentos. Por dois anos me esforcei com o volume dos *Nus na floresta*, que terminei em 1910. Eu queria acentuar os volumes o mais possível... Tinha sentido que não conseguia juntar a cor. O volume era-me suficiente."

O volume e a estrutura foram portanto as duas primeiras preocupações dos cubistas. Eliminando a atmosfera, o gosto sensual pela cor, a linha ondulada, eles procuravam fazer uma pintura com um rigor poderoso. Somente a construção e a corporeidade dos objetos lhes interessavam. Reagindo ao impressionismo, tratava-se portanto de reagir também ao fovismo, de onde provinham alguns cubistas — reagir à sua espontaneidade cromática. Portanto, para eles, também a cor passava inicialmente para o segundo plano. De fato, preferiam usar tons neutros, cinzas, pretos, terras, verdes apagados. Enquanto isso, de 1909 a 1911, o grupo aumentava: Delaunay, Gleizes, Lhote, Metzinger, La Fresnaye, Jacques Villon, Marcoussis, Juan Gris e os escultores Archipenko e Brancusi passam a integrá-lo. Em 1911, no Salão dos Independentes é organizada a primeira exposição coletiva cubista.

A teoria

Se, nesse período, não é fácil distinguir no interior do movimento reais divergências de direção, nem por isso tais divergências não existiam. Eram as divergências que concerniam à postura instintiva e à postura científica, e que acabarão, mais tarde, sobretudo quando o cubismo como movimento estiver concluído, por caracterizar cada vez mais o trabalho individual dos artistas.

Sobre esse ponto, isto é, a propósito do cientificismo cubista, Picasso expressou-se energicamente: "Matemática, trigonometria, química, psicanálise, música e não sei mais o quê foram aparentadas ao cubismo para explicá-lo. Tudo isso nada mais foi que literatura, para não dizer contra-senso, e conduziu ao mau resultado de cegar as pessoas com teorias."[8] No entanto, se esse anticientificismo era forte e irrefutável em Picasso, Braque e Léger, em muitos outros, ao contrário, o cientificismo parecia determinante.

A história do cubismo é marcada por alguns momentos que apresentam aspectos gerais comuns a quase todos os artistas do grupo. O primeiro momento é o que foi chamado do *cubismo analítico*. É o momento que sucede ao cubismo primitivo, ligado a planos simples, largos, volumétricos, que ainda transmitiam uma imagem disposta de certo modo em profundidade. O cubismo analítico tem início por volta do final de 1909: os planos simples e largos despedaçam-se num jogo de faces denso, contínuo, que quebra o objeto, desmembra-o em todas as suas partes, *analisa-o* enfim, fixando-o na superfície da tela, onde o relevo já está reduzido ao mínimo. Esse facetamento do objeto permite chegar à criação de um jogo rítmico diminuto e intenso, onde a cor às vezes se reduz à monocromia.

---

[8] Cf. *Picasso Speaks*, in "The Arts", Nova York, maio de 1923.

A essa altura ocorre o momento do *cubismo sintético*. Alguns como Lhote, datam seu início do final de 1910, outros acreditam que ele tenha começado algum tempo depois. Elemento fundamental do cubismo sintético é a livre reconstituição da imagem do objeto definitivamente liberto da perspectiva: o objeto não é mais analisado e desmembrado em todas as suas partes constitutivas, mas resumido em sua fisionomia essencial, sem nenhuma sujeição às regras da imitação. A síntese se dá levando em consideração todas ou apenas algumas partes do objeto, que aparecem no plano da tela em todos os seus lados.

Esses dois momentos da busca cubista foram muito bem ilustrados pelos artistas mais profundamente interessados nas justificativas teóricas. Às vezes lendo os seus textos, sobretudo os de Gleizes e de Metzinger, de Gris ou Delaunay, parece-nos descobrir neles o eco dos pensadores que tiveram viva influência no desenvolvimento da reflexão científica e estética contemporânea. A forma de conceber o quadro segundo as regras do cubismo analítico não lembra um pouco, por exemplo, a *intuição eidética* de Husserl, isto é, a intuição dos objetos ou das essências ideais? Leia-se o seguinte passo das *Idéias para uma fenomenologia pura*: "Em virtude de uma necessidade eidética, uma consciência empírica da mesma coisa percebida *sob todas as suas faces* e que se confirma continuamente em si mesma de maneira a formar uma única percepção comporta um sistema complexo formado por uma variedade ininterrupta de aparências e de sinais. Nessas variedades acabam desenhando-se por si sós, através de uma determinada continuidade, todos os momentos do objeto que se oferecem à percepção com o caráter de se dar corporalmente." Que mais queriam fazer os cubistas a não ser fixar na tela *todas as faces, todos os momentos do objeto, a sua variedade ininterrupta de aparências e de sinais* com uma intuição essencial[9]? Assim, na obra de Bergson, que justo naqueles anos do nascimento do cubismo colhia os seus primeiros amplos sucessos, além da expressão da exigência de superar o conhecimento *relativo* por um conhecimento *absoluto* (ou seja, a passagem do exterior para o interior da coisa), é relativamente fácil encontrar passos e páginas onde se propõe um método de conhecimento que tem mais de uma analogia com a construção do quadro cubista, especialmente com certas composições de Delaunay feitas com as mais diversas associações de imagens. "Muitas imagens diferentes", escreve por exemplo Bergson, "extraídas de ordens de coisas muito diferentes, poderão, com o convergir da sua ação, dirigir a consciência para o ponto exato onde há uma certa intuição a ser colhida. Escolhendo imagens o mais possível diversas, evitar-se-á que qualquer uma delas usurpe o lugar da intuição que ela tem a obrigação de lembrar, pois ela logo seria expulsa dali por suas rivais. Fazendo com que todas, apesar das suas diferenças de aspecto, exijam da nossa mente a mesma espécie de atenção e, de alguma maneira, o mesmo grau de tensão, acostumar-se-á a consciência a uma disposição de espírito toda especial..."[10]

---

[9] Este passo é citado, a propósito de Gleizes e de Metzinger, por J. Charpier e P. Seghers in *L'art de la peinture*, ed. cit., p. 611.

Com muita sagacidade Apollinaire denominara de órfico o cubismo sintético muito particular de Delaunay, por alguma das suas características de sutil e misteriosa comunicação poética. De fato, mesmo derivando mais do que os outros algumas soluções formais do neo-impressionismo de Seurat, Delaunay colocava-se além do espírito científico, visando decididamente uma intuição *cristalina* da realidade. As suas composições de 1911 e de 1912, *A cidade, A torre Eiffel*, as *Janelas simultâneas*, apresentam exatamente essa associação de imagens diferentes de que fala Bergon: imagens distintas ainda que *simultaneamente* conjuntas pela compenetração dos planos coloridos, que fazem com que elas passem com incessante intercâmbio da realidade objetiva à realidade da imaginação. "Não são mais maçãs numa fruteira", diz Delaunay, "ou uma torre Eiffel, ou estradas, ou panoramas ao ar livre; o que pintamos é a própria batida do coração do homem", do homem "que sente a si mesmo, que se entrega às suas capacidades intuitivas e as torna tácteis com a linguagem universal das cores". Estas últimas palavras pertencem àquele ensaio, *A respeito da luz,* que Paul Klee traduziu em 1913 e que tanta influência teve sobre ele e sobre Marc. O amor do *cristalino*, de uma pureza da cor espiritual, aguda, pungente, surgiu em Klee e em Marc a partir da sugestão de Delaunay, que eles tinham visitado um ano antes em Paris.

É oportuno lembrar o que dizia Juan Gris: "Para mim o cubismo não é um procedimento, mas uma estética, quando não até mesmo uma condição do espírito. E, se é assim, o cubismo deve ter uma relação com todas as manifestações do pensamento contemporâneo. Pode-se inventar isoladamente uma técnica, um procedimento, não uma condição espiritual."[11]

---

[10] H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, Laterza, Bari, 1957, p. 49. Este ensaio foi publicado por Bergson em 1903.

Sem sombra de dúvida a observação é exata. O cubismo nasceu num clima geral de cultura, do qual recebeu impulsos e sugestões ideológicas. O próprio Juan Gris é uma clara confirmação disso. A geometria, a matemática, o pensamento puro o fascinavam. As suas meditações estéticas eram voltadas para o novo platonismo que se difundira nas ciências. Sob esse aspecto, Gris é sem dúvida o mais rigoroso defensor do cubismo sintético. Ele afirmava que sua pintura não partia da realidade, mas da idéia. Portanto, a sua era uma "pintura dedutiva", que ia do universal para o particular, do abstrato para o concreto. Cézanne, dizia ele, "faz de uma garrafa um cilindro, eu parto do cilindro para criar um indivíduo de um tipo especial: de um cilindro eu faço uma garrafa, uma certa garrafa." Nessas linhas, que aparecem em um artigo escrito para a revista *L'Esprit Nouveau*, Gris coloca as bases do apriorismo artístico contemporâneo.

A partir desse momento, a liberdade do artista não tem mais limites. A síntese não mais ocorrerá através do ato criativo que filtra a multiplicidade do real para revelar depois seus caracteres essenciais. Ou seja, antes ocorrerá a síntese, será um dado pré-constituído, será enfim uma pura síntese plástica *a priori*. Em Gris, em suas obras, tal síntese investe ainda formas que coincidem com um perfil objetivo, mas o direcionamento teórico ao abstracionismo é um fato consumado — não ao abstracionismo místico de inspiração kandinskiana, mas àquele abstracionismo baseado, justamente, no racionalismo metafísico. Por outro lado, essa operação intelectual de Gris abriu uma nova série de possibilidades figurativas, que se tornaram patrimônio da arte moderna, uma série que já impregna a consciência criativa dos pintores e dos escultores e da qual, fora dos esquemas rígidos da primeira vanguarda, também brotaram resultados extremamente ativos, impensáveis sem a primeira libertação cubista.

Mas cumpre fazer outra observação: nessa forma de pureza, de nitidez, de serenidade formal, de onde se excluía a crônica dos dias, o choque das paixões e as vicissitudes da história, realizava-se uma outra forma de evasão, a evasão sob forma de clareza e de ordem intelectual. Ou seja, a ordem que não era possível estabelecer na realidade acabava sendo estabelecida na abstração da inteligência, e a aspiração a uma pureza, a uma virgindade, a um estado de existência incontaminada realizava-se, assim, no interior do próprio artista, na lucidez do seu intelecto.

---

[11] As citações de J. Gris são tiradas do volume de D. H. Kahnweiller, *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Gallimard, Paris, 1946. Dorival escreve que "escritores, filósofos e matemáticos tiveram estreitos contatos com os cubistas e muito influíram sobre sua evolução". Cf. B. Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Gallimard, Paris, 1944, vol. II, p. 198.

Com a liberdade do cubismo sintético terminara também a severidade da linha reta e das cores apagadas. A linha, de fato, começava a se fletir e as cores, puras e definidas, adquiriam esplendor. Era a cor fovista que reaparecia. Os primeiros a retomar contato com uma paleta mais viva foram Léger e Delaunay. "A cor", conta Léger, "foi para mim um tônico necessário. Nisso, Delaunay e eu éramos ainda muito diferentes dos outros. Eles pintavam monocromaticamente, nós policromaticamente. Delaunay continuava a linha dos impressionistas com a utilização dos complementares um ao lado do outro, o vermelho e o verde. Eu não queria mais colocar duas cores complementares uma perto da outra. Queria chegar a tons que se isolassem, um vermelho muito vermelho, um azul muito azul. Se se coloca um amarelo ao lado do azul, este também dá um complementar, um verde. Delaunay caminhava, portanto, para a nuança e eu, maciçamente, para a franqueza da cor e do volume, para o contraste. Um azul puro permanece um azul puro se estiver próximo de um cinza ou de um tom não complementar. Se estiver oposto a um laranja, a relação torna-se construtiva mas não *colore*."[12] E juntamente com a cor passou-se também aos *papiers collés*.

Já falamos a respeito da colagem e do uso que os dadaístas e os surrealistas fizeram dela. Os cubistas foram os primeiros a se servir da colagem e com objetivos de todo diferentes. Apollinaire, como sempre, tende a dar uma explicação sentimental a este uso. A seu ver, o selo, o encerado, a tapeçaria, o envelope e o resto do material aplicados sobre a tela, em meio às outras cores, são como a introdução de um elemento já "há longo tempo impregnado de humanidade", que, portanto, enriquece o quadro com um novo patos, criando o contraste entre verdade e artifício. No entanto, em geral, as explicações dadas pelos críticos são diferentes e muitas vezes até contraditórias. Talvez seja correto afirmar que a colagem foi, para os cubistas, uma das maneiras de reagir ao pictoricismo, para reencontrar o tom local evitando a pincelada.

Entretanto, muitas vezes os cubistas, em suas telas, imitavam de um modo verista objetos verdadeiros, como um pedaço de madeira ou de mármore com os veios ou estrias, da mesma maneira que um artesão imita essas matérias pintando uma imitação de mogno ou de mármore. Isso leva a acreditar que os cubistas, ao introduzirem um "pedaço de realidade" no quadro, um "objeto verdadeiro" ou um objeto pintado com a imitação do *trompe-l'oeil*, queriam estabelecer um confronto direto entre a consistência objetiva do quadro pintado e a instantaneidade de um objeto qualquer — em suma, a pintura devia demonstrar ser uma realidade tão verdadeira quanto o próprio objeto. De fato, foram os cubistas que primeiro inventaram a noção de "quadro-objeto", ainda que ela descendesse de algumas idéias cezanianas. Portanto, se o quadro precisava ter a qualidade do absoluto, a concretude de um verdadeiro objeto; se, além de todo conteúdo literário, o quadro tinha de viver como objeto plasticamente definido, de irrepreensível realidade, não devia sequer distinguir-se do objeto material que se inseria em sua formação. A partir daí chegou-se também ao quadro feito exclusivamente de objetos. Mesmo neste caso, porém, os cubistas buscavam sempre uma expressão de arte, e não uma simples "provocação", como ocorrerá mais tarde com os dadaístas.

---

[12] F. Léger, *op. cit.*, p. 102.

A evolução de muitos cubistas rumo a uma "pintura pura", ou seja, que se tornasse cada vez mais neutra diante do valor das coisas, é sublinhada particularmente por Gleizes. "O quadro-objeto", escrevia ele, "não será mais uma redução ou uma ampliação dos espetáculos exteriores, não será mais enumeração de objetos ou de acontecimentos transportados de um ambiente em que são reais para outro ambiente onde são apenas aparências. O quadro será um fato concreto. Terá a sua independência legítima como toda criação natural ou qualquer outra coisa; terá somente a própria fisionomia, não mais despertando a idéia da comparação segundo a verossimilhança."

A essa regra, ainda que com nuances pessoais, manter-se-ão fiéis pintores como Gleizes, Metzinger, Gris, Villon e cubistas de mais recente data, como Valmier. Alguns aportarão no abstracionismo puro, como Herbin. Houve também, de parte de Ozenfant e de Jeanneret, ou seja, Le Corbusier, o propósito preciso de "purificar" o cubismo de todo resíduo de emoção e espontaneidade. O "purismo", que eles sustentaram a partir das páginas de sua revista *L'Esprit Nouveau* a partir de 1918, tinha exatamente essa intenção. Àquela altura, porém, essa ala do cubismo estava destinada, logicamente, a terminar no neoplasticismo de Mondrian.

Braque e Léger

Diferente era o destino de um Braque, de um Léger, de um Picasso. Isso, ao menos em parte, resulta evidente a partir do que já dissemos a respeito deles. Braque, com toda probabilidade é o artista que primeiro se liberta, e com maior desenvoltura, das leis do cubismo integral. Ferido gravemente em combate, ao recomeçar a trabalhar em 1917 já demonstra estar em plena evolução. O geometrismo dos seus quadros anteriores a 1914 terminou, bem como terminaram os contrastes crus da cor. Nasce o Braque que conhecemos, delicado, elegíaco, sutil, elegante. Um "moderado" da pintura: "Amo a regra que corrige a emoção, amo a emoção que corrige a regra."[13] Esse é o axioma estético que Braque enunciou e ao qual se adequou desde aqueles anos.

Pintor prudente, intimista, ele está à procura daquele tecido pictórico que o cubismo lacerara. Uma sensível graça decorativa governa as suas telas. Ele também, como Picasso, modificou várias vezes, de 1917 em diante, o seu modo de pintar, mas em suas mudanças não se percebem aqueles saltos bruscos, aqueles cortes violentos que caracterizam Picasso. Em suas mudanças há uma lógica que as une uma à outra, que as desenvolve sem rupturas. Braque é um pintor silencioso, um pintor que pinta "em voz baixa". Nunca um sinal, uma cor que saia do contexto, que "grite". Ele criou um cubismo à sua própria imagem e semelhança, recusou a teorização, as matemáticas, o cientificismo. Portanto, em vão se procuraria nele o intelectualismo de Gris ou o rigorismo de Gleizes.

Depois do primeiro período, em que as pesquisas eram conduzidas praticamente em sentido único, o cubismo de Braque entra numa fase mais modulada e, por fim, numa realização livre, embora muito bem dosada, numa cadência lírica refinada e de alto nível qualitativo. O mundo poético de Braque é um mundo pequeno, um *hortus conclusus*; mas, dentro dele, esse artista taciturno trabalhou com uma ternura sempre viva para o encanto das aparições naturais. Por isso, deriva das telas de Braque um ensinamento feito de medida, discreto, cauteloso, mas nem por isso menos persuasivo.

Decididamente oposto a Braque é o talento e a direção de trabalho de Léger. Onde Braque se demonstra doce e elegíaco, Léger aparece áspero e heróico; onde Braque desdobra uma elegância quase aristocrática, Léger impõe-se com um vigor quase popularesco. Léger veio para a pintura saindo de um trabalho de desenhista industrial, dos estúdios de arquitetura. Em suas mãos, o cubismo tornou-se algo duro, mais técnico do que matemático. Léger, menos ainda que Braque, é um teórico e um especulativo. De todo o grupo cubista talvez seja o que mais se manteve afastado, mas sem dúvida, junto com Picasso, é aquele que o desenvolveu com maior originalidade.

---

[13] G. Braque, *Le jour et la nuit (Cahiers 917-1952)*, Gallimard, Paris, 1952, p. 12.

Depois das primeiras experiências cubistas, figurativamente definidas, entre 1912 e 1914, ele havia chegado a uma pintura quase abstrata — à procura de uma linguagem, ele estava esquecendo todas as outras coisas. A experiência da guerra o leva à consideração do real. Ele mesmo fala com eficácia a respeito desse retorno: "Deixei Paris quando eu estava completamente empenhado num estilo abstrato — época de libertação pictórica. Sem transição, encontrei-me em meio ao povo francês. Servindo num batalhão de engenharia, os meus novos amigos eram mineiros, operários da terraplenagem, artesãos da madeira e do ferro... No mesmo período fui ofuscado pela culatra de um canhão de 75 aberta em pleno sol, magia da luz sobre o metal branco. Não foi preciso muito mais para que eu esquecesse a arte abstrata de 1912-1913. A rudeza, a variedade, o humor, a perfeição de certos tipos de homens ao meu redor, seu sentido exato do real útil e da sua aplicação oportuna ao ambiente daquele drama de vida e morte no qual havíamos caído; e, mais ainda do que isso, o seu serem poetas, inventores de imagens poéticas cotidianas (quero falar da gíria tão móvel, tão colorida). Quando dei com essa realidade, o objeto não me abandonou mais. Aquela culatra de um canhão de 75 aberta no sol me ensinou mais coisas para a minha evolução plástica do que todos os museus do mundo. De volta da guerra, continuei a utilizar aquilo que eu tinha sentido na frente de batalha."

Léger tornou-se, assim, o pintor da vida moderna. Ele é um dos poucos, sob alguns aspectos o único, que começou a perceber a reintegração do artista na sociedade. Nele voltam a se manifestar alguns novos motivos do sentido positivo da vida, não todavia no sentido meramente positivista, marinettiano, para nos explicarmos melhor. Somente Boccioni antes dele revela algo semelhante. De fato, em Léger não há anuência para com a ordem social vigente, como será no futurismo marinettiano. Ele sabe criar as suas obras "em estado de guerra com a sociedade". Anima-o uma espécie de humanismo elementar, que, com o passar dos anos, tornar-se-á mais preciso e ativo. Esse sentimento da vida, do homem que cria maravilhas de aço e de ferro com as suas mãos, leva Léger a manter uma viva amizade com Blaise Cendrars, o poeta da *Prose du Transsibérien*, publicada já em 1913, e de *Le Panama*, publicado em 1918. Em Cendrars, encontramos o mesmo amor pela vida moderna, ativa, feito de uma poesia que não pode mais ser a do passado. Algo do sopro democrático de Whitmann e de Verhaeren está presente nos dois amigos, sem nada porém daquela eloqüência.

O que caracteriza a vida moderna é a máquina e as relações do homem com ela, a máquina e a paisagem, a máquina e as ruas. Léger pinta máquinas como os outros pintores pintam nus femininos. Só que ele não é como Duchamp, que copia fielmente uma hélice e grita que a pintura está concluída. Ele não copia as máquinas, *inventa-as*. O elemento mecânico não é, para ele, uma posição assumida, uma atitude polêmica; ao contrário, é um meio "para chegar a dar uma sensação de força e de potência".

Como é possível no mundo moderno continuar a pintar garrafas, maçãs, mesinhas de três pernas, quando se está envolvido por uma agitada vida que ninguém ainda tentou pintar? O homem moderno vive dentro de uma ordem que não é mais a do passado, é uma ordem industrial e técnica, que transformou a nossa sensibilidade e a nossa visão; portanto, a expressão artística também deve mudar, tentar tornar-se intérprete dessa nova visão real. "Se a expressão pictórica mudou, é porque a vida moderna tornou isso necessário. A existência dos homens criadores modernos é muito mais condensada e complicada do que a dos homens dos séculos precedentes. A coisa imaginada fica menos fixa, o objeto em si expõe-se menos do que acontecia antes. Uma paisagem atravessada e interrompida por um automóvel ou por um trem rápido perde o valor descritivo, mas ganha em valor sintético; a portinhola dos vagões ou o pára-brisa do automóvel, unidos à velocidade adquirida, mudaram o aspecto habitual das coisas. O homem moderno registra cem vezes mais impressões do que o artista do século XVIII... A condensação do quadro moderno, a sua variedade, a sua ruptura das formas é o resultado de tudo isso. É certo que a evolução dos meios de locomoção e a sua rapidez têm sua influência no novo modo de ver... Uma pintura realista, no sentido mais elevado da palavra, começa a nascer e não irá parar tão cedo."

Este é o mérito de Léger, ter colocado o problema de uma arte da época moderna fora da estética positivista do futurismo e do tecnicismo abstrato do primeiro construtivismo. A sua *Cidade*, de 1919, é um exemplo dessa sua poética. Sem claro-escuro, sem perspectiva, com cores chatas e puras, utilizando todos os modos do cubismo sintético, mas dissociando-os do intelectualismo, Léger conseguiu realizar uma tela onde a complexidade chocante da vida urbana se recapitula criativamente, onde as luzes artificiais, as cores dos cartazes, as fachadas das casas, as escritas dos letreiros, a vista de uma ponte, a entrada do metrô, as escadas, estruturas metálicas, balaustradas, figuras, compõem-se num encaixe dotado de ritmo e de energia representativa. É uma pintura que está muito longe das *cidades* de De Chirico. Nela não há sonho, não há alucinação. Percebe-se que Léger traduz uma série de emoções diretas.

No itinerário artístico de Léger, esse estilo foi adquirindo de ano para ano uma maior evidência, quase uma simplicidade típica de *meccano*. Sua polêmica contra a arte renascentista não diminuiu. Ele se sentia mais próximo das grandes épocas do artesanato artístico. Ser um artesão da pintura foi, no fundo, o seu sonho — "fazer" o quadro, terminá-lo perfeitamente, como o artesão termina o seu objeto. Nesse caso, naturalmente, devia tratar-se de um artesão moderno, isto é, de um operário especializado. Léger conservou até o fim essa ambição, e seria possível lembrar episódios comoventes das suas tentativas de fazer a sua obra viver bem no meio dos "artesãos contemporâneos", como quando ele levou as suas telas para o refeitório da fábrica Renault, permanecendo, ansioso, à espera de uma opinião daqueles homens especializados na construção de automóveis.

Portanto, a poética de Léger desenvolveu-se sem no entanto sair da sua linha. Se de alguma forma fosse possível encontrar, na tradição francesa, ascendentes de Léger, deveríamos nos deter sobretudo em David e Ingres. Ele mesmo explicou a razão disso: "Amei David porque é antiimpressionista. Ele realizou o máximo daquilo que se pode tirar da imitação e é por isso que, em seus quadros, está de todo ausente a atmosfera da Renascença... Amo a dureza que está presente na obra de David e também na de Ingres. Era o meu caminho, e isso logo me atraiu." Diante das disquisições teóricas que levavam a um hermetismo formal cada vez mais afastado das coisas, Léger (são ainda palavras dele) "quis marcar um retorno à simplicidade com uma arte direta, que todos compreendessem, sem sutilezas".

Léger com certeza não teve o desdobramento de força criativa que é próprio de Picasso, mas o seu passo um tanto pesado, um tanto monótono, também percorreu um dos caminhos mais seguros da arte contemporânea. Seu modernismo não é de maneira, é um modernismo que tem consciência dos problemas mais candentes do nosso tempo. Em todo caso, não é o modernismo que vê na máquina a salvação. Para Léger, os homens é que devem dominar as máquinas, não os homens entendidos genericamente, mas aqueles que criam as máquinas, que as criam com as próprias mãos — enfim, os "construtores" da civilização moderna. Bastante significativa nesse sentido é a poesia que ele dedicou, nos últimos anos da sua vida, a um outro artista, como ele vibrante de espírito moderno: Maiakóvski. É uma poesia que nasceu junto com a série de telas intituladas, justamente, *Os construtores*:

"As mãos deles assemelham-se aos seus utensílios,
os seus utensílios às suas mãos,
as suas calças a montanhas, a troncos de árvore.
Uma calça é grande quando não tem dobras.
As suas mãos estão presentes,
não se assemelham às dos seus patrões,
não às do prelado que abençoa.
Mas aproximam-se os tempos em que a máquina
trabalhará para eles."

A sua pintura se adaptava mal ao cavalete, tinha necessidade de vastas superfícies. Quando, em 1925, Le Corbusier o chamou para executar pinturas murais, ele afinal se sentiu à vontade. Suas imagens mantêm algo do cartaz e da saga popular ao mesmo tempo. Talvez exatamente por isso entre os seus melhores quadros figurem os piqueniques proletários dominicais na periferia de Paris. Ele sempre procurou evitar as efusões sentimentais; há em sua arte algo de voluntarista, de ingenuamente corneliano, poderíamos dizer. Mas esta é a sua força. Mesmo que a presença do homem só raramente consiga romper a firmeza metálica da sua superfície, ainda assim há sempre na obra de Léger um sentido ativo, uma aspiração afirmativa.

A verdade de Picasso

Mas se, falando de Léger, um artista no fundo "unilateral", fomos obrigados a superar os limites do cubismo, do qual ele logo se tornou independente, ao enfrentarmos o problema de Picasso não podemos deixar de percorrer a experiência da arte contemporânea em todas as suas vertentes, porque em toda parte ele imprimiu o sinal indelével da sua personalidade, ainda que o período cubista represente sem dúvida uma etapa da mais alta importância em sua complicada experiência de artista. De fato, Picasso é o protagonista máximo da arte de hoje e permanece uma chave essencial para compreender cinqüenta anos de história figurativa.

Na fuga de contradições em que a obra de Picasso parece implicada, há um elemento que se mantém imutável: a sua *consciência do mundo objetivo*. Mesmo em Léger existe uma consciência assim, mas é uma consciência unívoca, estática. Ao contrário, em Picasso essa consciência insere-se no âmbito de uma problemática irrequieta, apaixonada, de que todavia sai vitoriosa — de fato, a objetividade do mundo real constitui, para ele, um centro de gravidade rumo ao qual se movem irresistivelmente todas as suas imagens. A pura existência da "realidade interior" kandinskiana, que elimina com um *raptus* místico o grave obstáculo do mundo externo, nunca interessou a Picasso. Ele sempre polemizou contra aqueles que querem "pintar o invisível, portanto o impossível de pintar"[14]. Nessa afirmação está a lembrança da velha convicção courbetiana: "A pintura é uma arte essencialmente concreta, que só pode consistir na representação das *coisas reais e existentes*. É uma linguagem toda física que tem por palavras todos os objetos visíveis; um objeto *abstrato*, invisível, que não existe, não é de domínio da pintura."[15]

De resto, Gertrude Stein, que acompanhou atentamente todo o período cubista, escreveu que Picasso não se interessava pelo *espírito* porque estava por demais ocupado com as coisas. A validade objetiva do real é, portanto, a pedra angular da sua poética, aquilo que ele sempre permitiu reencontrar em si mesmo, rompendo vez por vez o círculo das fórmulas, onde, não raro, correu o risco de ficar encerrado. Se afinal Kandinsky destruiu a antiga idolatria do pintor pelo mundo, Picasso reafirmou-a furiosamente. "A arte abstrata não existe", afirma ele. "É preciso sempre partir de alguma coisa." E mais: "Não é sobre a *natureza* que eu trabalho, mas diante dela, com ela... Não se pode ir contra a natureza — ela é mais forte que o mais forte dos homens — e é de nosso interesse estarmos sempre em harmonia com ela! *Nós podemos nos permitir certas liberdades, mas apenas nos detalhes*... Eu trato a pintura como trato as coisas. Pinto uma janela exatamente como se olhasse de uma janela. Se uma janela aberta não combina em um quadro, eu puxo a cortina e a fecho, exatamente como faria no meu quarto. *Na pintura como na vida, é preciso agir diretamente*. Claro, a pintura tem as suas convenções e forçosamente temos de acertar as contas com elas, não podemos escapar a isso. Mas, mesmo assim, não se deve perder de vista a vida real."[16]

Essas últimas declarações datam de 1935, longe portanto do período cubista. Mas é só dar uma olhada em seus quadros cubistas, mesmo aqueles onde a pesquisa formal pode parecer mais gratuita, para dar-se conta de que nunca deixou de existir esse vínculo profundo com a realidade. Talvez Éluard tenha sabido indicar primeiro, com essencialidade, esse termo fundamental da poética picassiana. "Picasso", escreveu ele, "a despeito das noções em torno do real objetivo, restabeleceu o contato entre o objeto e aquele que o vê, e que, conseqüentemente, o pensa; ele nos devolveu da maneira mais audaz, mais sublime, as provas inseparáveis da existência do homem e do mundo."[17]

---

[14] Picasso, *Picasso Speaks*, in "The Arts", Nova York, maio de 1923. Cf. também M. De Micheli, *Scritti di Picasso*, Feltrinelli, Milão, 1964, p. 31.

[15] G. Courbet, *Il realismo*, Colip, Milão, 1954, p. 35.

[16] *Conversation avec Picasso*, em revista citada. Cf. também M. De Micheli, *Scritti di Picasso*, cit., p. 15.

Eis, portanto, o segundo dado da inspiração picassiana: *o homem e seu destino*. Do mesmo modo que a noção instintiva da realidade natural objetiva, este segundo dado, em suas raízes iniciais, também lhe vem do século XIX. Não por acaso ao chegar a Paris, com vinte anos, muito mais que aos impressionistas, ele dedica sua maior atenção a pintores como Toulouse-Lautrec, Van Gogh e denota particular interesse pelo desenhista socialista Steinlein. Os pobres, os músicos ambulantes, as crianças doentes, as mães sofridas, os beberrões, os palhaços, toda a densa série de personagens míseros e sofridos que ele pinta pertence à temática social que, no início do século XX, os artistas democráticos da Europa herdaram do século passado. O *período azul* e o *período rosa* de Picasso, a serem colocados entre 1901 e 1906, estão impregnados desse humanitarismo, desse fervor juvenil para com os humildes e os deserdados, que se exprime com modos sóbrios, contidos, dentro de vagas atmosferas crepusculares.

Mas esses dois dados da formação de Picasso, o sentimento do homem e do mundo herdados do século XIX, não estão destinados a permanecer nele num estado de contemplação patética. Sua sensibilidade aberta vorazmente para a vida e para a cultura que circulam à sua volta num centro tão vivo, tão rico e europeu como Paris percebe de fato, talvez como poucos outros artistas, o trauma violento que se verificou ao longo daqueles anos e que revolveu idéias, conceitos, verdades e sentimentos tidos então como incorporados solidamente e para sempre. A sua declaração a respeito de Van Gogh e Cézanne, que já reproduzimos, demonstra que ele aceitou esses valores do século XIX, apenas em termos de dramaticidade e de inquietude, exatamente como Cézanne e Van Gogh — não os rejeitou, viveu-os na intensidade problemática da nossa época, expondo-os a todos os riscos e, muitas vezes, salvando-os apenas *in extremis*.

O cubismo foi um momento basilar da experiência picassiana. O lance mais ativo do período cubista acabou sendo para ele denso de descobertas, de intuições, de resultados formais inéditos. Entretanto, nem mesmo a experiência cubista poderia satisfazê-lo plenamente, e ele, em plena experiência cubista, de 1915 a 1924, volta-se também para outras pesquisas, revelando assim uma das suas características criativas mais destinadas a suscitar ao seu redor acesas diatribes: a *contemporaneidade dos estilos*. Ou seja, nesses anos, junto com a experiência cubista, ele conclui obras de caráter diferente: desenhos precisos, fiéis, lineares, de gosto ingresiano, os retratos do filho Paulo, os dançarinos, os arlequins, que parecem retomar o momento sentimental do período azul e rosa; e, enfim, depois da viagem à Itália, em 1917, os quadros *neoclássicos*: as grandes mulheres, pesadas, monumentais, em que a experiência da plástica arcaica e negra e do primeiro cubismo funde-se com as sugestões da pintura pompeana e da escultura tardo-romana.

---

[17] P. Éluard, *Donner a voir*, ed. cit., p. 42.

Dessa maneira vai também definindo-se o *ecletismo* de Picasso, que é a base da contemporaneidade dos estilos. Esse aspecto — típico, como dissemos, da sua atividade criativa — corresponde à necessidade de se apropriar de toda a experiência do passado, à avidez insaciável de encontrar novos meios expressivos, à sua permanente curiosidade em relação a todas as formas. Esse ecletismo desconcertante, que está presente em toda a obra de Picasso, nasce conseqüentemente da destruição da linguagem figurativa unitária do século XIX e atesta a "anarquia" que a ela sucedeu. Mas, por outro lado, atesta a vontade de Picasso de não ficar prisioneiro de um esquema que apenas formalmente dê a impressão de uma unidade de visão, a qual, ao contrário, não existe; e atesta também seu vivo desejo de conhecimento, bem como a força do seu temperamento, que consegue dobrar aos motivos da sua inspiração os modos expressivos mais disparatados, isto é, dar a eles uma *constante picassiana*.

Daí em diante, ele conduz, simultaneamente, todas as experiências precedentes, reelaborando-as com crescente liberdade e violência, e muitas vezes mesclando-as, adensando-as com outros motivos. Assim, ele também absorve muitos elementos da poética surrealista e até mesmo do abstracionismo puro. Ele já alcançou a máxima liberdade de estilo e de invenção. E é justamente nessa época, em 1934, que uma volta à Espanha eleva de repente sua produção a um dos seus pontos mais elevados.

O contato com a sua terra, a sua gente, a vista dos espetáculos populares, as corridas, as brigas de galos acendem nele a fantasia de novas e prementes imagens. São esses os anos em que ele, com força extraordinária, fixa no papel e na tela touros orgulhosos, cavalos feridos na arena, galos beligerantes. A energia e a capacidade de transposição poética que Picasso revela nessa série de obras trazem a marca inequívoca do artista excepcional. Um acento viril, heróico, ardente as domina. Picasso, com toda probabilidade, encontrou aqui a parte mais vital e autêntica de si mesmo. A sua linguagem é mordaz, imediata, e o sentimento que ele tem da realidade é tão forte, que a expressão parece libertar-se com evidência repentina.

Eclode nessa época a guerra civil espanhola. Na história dos intelectuais europeus, tal acontecimento constitui um luminoso ponto de referência, em torno do qual se reuniu o antifascismo de todas as tendências. Picasso está ao lado do seu povo. Seu antifascismo é uma cólera ardente. Contra Franco grava uma série de motivos em que a sátira, o sarcasmo, a invectiva assumem formas de extrema agressividade. Mas a obra capital, que ele conclui no espaço de um mês, é *Guernica*.

Os fatos que constituem o tema trágico desse quadro são conhecidos: a cidade basca, fiel à República, foi destruída pelos aviões fascistas, com o primeiro bombardeio indiscriminado da guerra moderna, em 28 de abril de 1937. O mundo civil ficou horrorizado com a crueldade daquele massacre, e a obra de Picasso, que nasceu da sua dor, da ira e da paixão, foi um comovente ato de acusação contra a tentativa de instaurar na Europa o domínio da negação do homem.

O impulso sentimental que coloca em movimento a fantasia criadora de Picasso surgia, portanto, de um novo fermento que agia na história, de uma força positiva que exercia seu poder de atração e de orientação no curso incandescente dos acontecimentos. Era a força consciente dos movimentos populares, a única força capaz de devolver aos valores do século XIX em plena crise uma nova substância viva. É em torno desse acontecimento e dessa força que encontramos reunidos todos os artistas, poetas e intelectuais da vanguarda européia, e não apenas européia. A verdade revolucionária da vanguarda, mais uma vez, demonstrava estar no vivo do problema.

No *Bombardeio de Guernica* aparece, pois, um espírito novo. Mas — e isso tem uma importância decisiva — esse espírito não age a partir de fora do processo criativo, não é apenas uma conclusão da inteligência justaposta à própria atividade pictórica. Esse espírito, como todo processo vital, age *ab intrinseco*, isto é, a partir do interior da vicissitude específica do artista, no próprio contexto das contradições de que vive o seu ato criativo, age de dentro dos modos intelectuais cubistas, da simbologia do surrealismo, das deformações expressionistas, fundindo novamente tal "matéria" numa síntese poético-formal superior. Os motivos do inconsciente surrealista também adquirem aqui uma dramática objetividade. Em *Guernica*, cada marca, cada figuração tende à expressão do fato; a deformação acentua uma verdade das coisas. O touro, o cavalo, a lâmpada, a faca, a flor, os personagens emblemáticos do drama, na dilatada tensão da imagem, assumem um significado de implacável, universal condenação de qualquer força que destrua a integridade da pessoa humana.

Mas, naqueles anos, *Guernica* também significou outra coisa. Num período em que a teorização da arte pura, da poesia como "ausência", havia alcançado o seu ápice, *Guernica* foi a afirmação peremptória do contrário, foi a demonstração de quanta história, de quanta presença, de quanta participação a arte podia e devia viver. Por todas essas razões, *Guernica* além de ser um eixo fundamental da história da arte moderna, também foi uma obra que teve um peso cultural determinante na formação da consciência dos intelectuais de todos os países.

Era necessário, ao menos no caso de Picasso, estender-nos à análise de uma obra como o *Bombardeio de Guernica.* De fato, essa obra conclui positivamente o período dos movimentos de vanguarda, resumindo seus postulados formais e de conteúdo com uma eficácia que não tem igual em toda a arte contemporânea. A partir desse momento, os problemas que se colocarão diante dos artistas não mais poderão fazê-lo em termos de puro vanguardismo, mas deverão forçosamente tender a uma superação deste.

A essa altura, não nos interessa seguir o percurso artístico ulterior de Picasso, mas, antes, definir de modo ainda mais completo a natureza da sua arte e o significado da sua experiência, uma vez que se trata, sob muitos aspectos, de um caso exemplar, através do qual é possível iluminar toda uma história comum a incontáveis outros pintores. O desenvolvimento criativo de Picasso não foi retilíneo, nem tampouco tranqüilo. Mesmo os chamados *períodos* ou *épocas* não valem muito mais do que indicações esquemáticas. De fato, aparecem, desaparecem, são retomados, refundidos, aumentados por novas experiências, e assim por diante. Mas sempre, em Picasso, ressurge a preocupação com o homem, preocupação que termina sempre coagulando em torno de si a multiplicidade das experiências e tornando-as ativas. Picasso concebe a arte apenas como meio expressivo, de maneira nenhuma como algo que tenha valor em si. Nesse sentido, provavelmente a definição mais correta de Picasso nos é dada por seu amigo Manolo: "Para Picasso, a pintura nada mais é que um acessório."[18]

Talvez possamos nos perguntar também quanto do *corpus* completo da produção de Picasso sobrará. Isto é, quanto será indicado um dia apenas como produto de uma polêmica cultural, como pura pesquisa técnica experimental, ou como resultado poético propriamente dito. Discernir isso na selva intrincada da sua produção é bastante difícil hoje em dia, para não dizer impossível. Claro, obras "puras", segundo o significado que certos críticos dão a essa palavra, não existem. Na verdade, Picasso nunca foi um artista que tenha vivivo às margens dos acontecimentos; ele foi um homem profundamente imerso em nosso tempo, e de nosso tempo registrou não passivamente todas as contradições. Ou melhor, Picasso revelou essas contradições mesmo quando eram apenas latentes — ele as trouxe violentamente para a superfície, tornou-as explícitas. Ao apreciarmos as obras de Picasso, não devemos esquecer essa verdade. De uma maneira dilacerada, explosiva, perturbadora, muitas vezes Picasso revela as contradições que vivem na história e dentro do homem da nossa época.

---

[18] Cf. B. Dorival, *op. cit.*, p. 238.

Portanto, a obra de Picasso, até o fim, é a história de como Picasso reagiu a tudo aquilo que aconteceu ao redor dele. A ironia, o ceticismo, a brutalidade, a crueldade, o erotismo, o individualismo exasperado são parte da obra picassiana, uma parte crítica que muitas vezes se torna ira decomponente e destrutiva, rebelião desenfreada. Em outras palavras, podemos dizer que Picasso é uma testemunha do nosso tempo, uma testemunha inclusive daquilo que há de anti-humano, podemos mesmo dizer uma "testemunha de acusação", mas sempre uma testemunha por sua vez co-acusada no processo. Eis a origem dos seus "monstros", fruto de um tempo trágico, ensangüentado e devastado pela fúria das guerras — o tempo da destruição do homem. Mas, ao lado dos "monstros", Picasso soube pintar também os sentimentos mais humanos, pintou a alegria, a aspiração à justiça, à paz; pintou a honra do homem. Pode-se então *distinguir*, na obra de Picasso, aquilo que é o *bem* daquilo que é o *mal*, aquilo que é *vida* daquilo que é *morte*? Seria uma operação absurda, falsa, destituída de fundamento crítico. Picasso *é* essa complexidade, *é* essa dialética, *é* essa unidade da contradição. Em cada uma das suas obras, podemos dizer, revelam-se tais características contraditórias.

O decisivo, porém, é o peso que teve nessa dialética o acentuado amor de Picasso pela sinceridade e pela verdade. Por isso, ele não poderia permanecer muito tempo no âmbito do primeiro e do segundo cubismo: "A arte", disse ele, "não é a aplicação de um padrão de beleza, mas aquilo que o instinto e o cérebro concebem além de todo padrão." Por esse motivo, Picasso, partindo do cubismo, chegou a *Guernica* e além de *Guernica*.

8

CONTRADIÇÕES DO FUTURISMO

A situação italiana

A iconoclastia futurista tem as suas razões. A Itália do Risorgimento, depois da proclamação de Roma capital, precipitou-se numa triste situação de burocracia e de provincianismo. O mastodôntico Palácio da Justiça às margens do Tibre e a híbrida massa do Vittoriano na Piazza Venezia constituem o resumo mais eficaz do esforço de Umberto I no campo das artes. Os poucos artistas autênticos do século XIX haviam sido isolados ou reduzidos ao silêncio. Na pintura, dominavam os Aristide Sartorio, os Ettore Tito, os De Carolis. Subverter esses personagens acadêmicos, dannunzianos, *art nouveau*, simbolistas, oficiais, era portanto algo que valia a pena tentar.

Por outro lado, uma outra tendência cultural e artística também começara a se afirmar de Sul a Norte: o verismo social. O fim das lutas pela unidade nacional trouxe ao primeiro plano uma série de problemas angustiantes, os problemas da existência do povo. Sob o impulso desses problemas, numerosos homens, que haviam combatido nas batalhas pela independência, entenderam que o Risorgimento não poderia ter o seu desfecho natural a não ser numa forma mais elevada de justiça social. Assim, tornaram-se os primeiros organizadores socialistas dos operários e dos camponeses. Era portanto natural que muitos artistas também sentissem agora — da mesma forma como haviam acorrido para as fileiras do voluntarismo garibaldino — o fascínio pelas novas idéias e procurassem traduzi-las em quadros e em estátuas.

O verismo social foi um movimento de verdade, que concluiu os últimos vinte anos do século prolongando-se no novo. De Teofilo Patini a Achille D'Orsi no Sul da península, de Pelizza da Volpedo a Morbelli e Butti no Norte da Itália, os artistas que pertenceram a essa tendência são numerosíssimos. O verismo social era uma possibilidade que se abria para a arte italiana não oficial, uma possibilidade que muitos pintores e escultores acolheram sinceramente para sair das dificuldades da aridez criativa. A inspiração que dominava esses artistas era, sobretudo, uma inspiração de denúncia, baseada todavia, com freqüência, mais num sentimento de piedade do que no sentimento da compreensão histórica do movimento proletário ou camponês da época, uma piedade com propensões a transformar-se em pietismo ou em evangelismo. De resto, no entanto, era esse um dos limites do socialismo humanitarista daquele tempo. Tal concepção diminuía a profundidade da obra, reduzindo com grande freqüência a imagem ao esboço, à cena de gênero. Apesar das claras intenções dos artistas que dele participavam, o âmbito em que esse movimento se desenvolvia era um âmbito restrito de idéias; portanto, ele também era um movimento provinciano.

No início do século, duas revistas, e os homens que gravitavam em torno delas, tentaram romper os limites do provincialismo italiano no campo da cultura, colocando nosso país em contato com as idéias que circulavam na Europa: *La Critica*, revista napolitana de Croce, e *Il Leonardo*, revista florentina de Papini, ambas fundadas em 1903. Essas revistas — e, mais tarde, *La Voce*, em 1908, e *Lacerba*, lançada em 1913 —, no decênio que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, tocaram ou trataram os temas que se tornaram os pontos de um debate que se estendeu por todos os anos seguintes e que, ainda hoje, não se pode dizer esgotado: temas econômicos e sociais (socialismo, sindicalismo, nacionalismo), temas filosóficos (positivismo, idealismo, intuicionismo, pragmatismo), temas religiosos (modernismo), temas literários (os contemporâneos estrangeiros), temas artísticos (impressionismo, cubismo, futurismo).

Com certa freqüência, esses temas entravam em choque confusamente, misturavam-se, acendiam entusiasmos obstinados ou passageiros, provocavam uma espécie de embriaguez nos neófitos e incitavam a reagir contra a obtusidade da cultura e da arte oficiais, despertando um clima de fervor em que, se de um lado se introduziam também a imprudência e o amadorismo, de outro não faltavam nem mesmo seriedade de empenho e de pesquisa.

Nesse clima nasce o futurismo. E nasce como antítese violenta não só em relação à arte oficial mas também ao verismo humanitarista — isto é, nasce como aspiração à modernidade.

Existem hoje duas opiniões diferentes sobre o futurismo: a primeira é a que o julga como um movimento puramente artístico; a segunda é a que faz dele, ao contrário, uma simples premissa do fascismo. Trata-se, porém, de opiniões unilaterais, que não levam em consideração a condição histórica em que o futurismo surgiu. Na realidade, o futurismo, em sua origem, foi um remoinho de idéias e de sentimentos os mais diversos, em que, ao menos para alguns homens, o desejo de renovação não era nem puramente plástico, nem puramente reacionário.

Muitos futuristas provinham do anarquismo, do anarco-sindicalismo e, mais tarde, também do comunismo, além do nacionalismo. Eles tinham freqüentes contatos com os operários das grandes indústrias urbanas. Numa carta a Trótski, Gramsci conta: "Antes da guerra, os futuristas eram muito populares entre os trabalhadores. A revista *Lacerba*, com uma tiragem de vinte mil exemplares, era conhecida por quatro quintos dos trabalhadores. Durante as muitas manifestações da arte futurista nos teatros das grandes cidades italianas, aconteceu de os trabalhadores defenderem os futuristas contra os jovens meio aristocráticos ou burgueses, que se digladiavam com os futuristas."[1] Também não se deve esquecer, a esse respeito, que Marinetti era originário do ambiente dos poetas simbolistas franceses, defensores e divulgadores das idéias anarquistas. Sua primeira obra teatral, *Le Roi Bombance*, escrita em 1905, contém o elogio do anarquista Famone, um dos protagonistas dessa tragédia satírica. E não é por acaso que mesmo no primeiro *Manifesto do futurismo* de 1909, Marinetti, ao lado das afirmações nacionalistas, glorificava também "o gesto do libertário". O mesmo *Manifesto*, nos períodos sucessivos, continuava com estas palavras: "Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pelo levante; cantaremos as marchas multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos canteiros de obras incendiados por violentas luas elétricas; as estações vorazes, devoradoras de serpentes que fumam; as fábricas penduradas nas nuvens pelos contorcidos fios de suas fumaças..."[2]

Assim, aliava-se ao anarquismo uma espécie de positivismo socialistóide, onde se percebia o eco das estrofes de Whitman ou dos versos eloqüentes do Verhaeren das "cidades tentaculares". No fundo, porém, os estímulos para uma tal poética vinham de ainda mais longe, de *Les chants modernes* de Maxime Du Camp, por exemplo, publicados em 1855: "Estamos no século em que se descobrem novos mundos e planetas, em que se encontrou a aplicação do vapor, a eletricidade, o gás, o clorofórmio, a hélice, a fotografia, a galvanoplastia e mil outras coisas admiráveis que permitem ao homem viver vinte vezes mais e vinte vezes melhor do que no passado... Que a arte literária esqueça a trituração as coisas mortas e viva com o seu tempo."[3] Vinham também de certas afirmações de Michelet, escritas na vigília de 1848: "A multidão, todos os mistérios das grandes massas humanas, a fantasmagoria das oficinas obscuras, as formidáveis agitações das armadas, o clamor visível da revolta, quem pinturá tudo isso?"[4] Vinham, enfim, de toda uma orientação de pensamento em que socialismo e positivismo se confundiam.

---

[1] Cf. L. Trotksy, *Letteratura, arte, libertà*, Schwarz, Milão, 1958, p. 36. A carta de Gramsci é de 1922. Sobre este tema me seja permitido remeter o leitor ao meu ensaio "L'ideologia politica del futurismo", reunido agora em *Le circostanze dell'arte*, Marietti, Genova, 1987.

[2] Cf. *Archivi del futurismo*, reunidos e ordenados por M. Drudi, Gambillo e T. Fiori, De Luca Editore, Roma, 1958, p. 17. Onde não houver indicação em contrário, todas as citações de textos futuristas são extraídas dessa obra documentária.

Portanto, artista de tendência anarquista, soreliana ou socialista, como Boccione ou como Carrà, os quais já haviam traduzido em sua arte as sugestões dos temas humanitários do trabalho, não podiam deixar de mostrar-se sensíveis a tais chamamentos ou a outros do gênero. A respeito desta sua atitude é útil olhar o *Manifesto técnico da escultura futurista* de 1911, em que Boccioni não pode deixar de destacar os méritos de Constantin Meunier, considerado por ele como um dos máximos escultores da época. "Suas estátuas", escreve ele, "são quase sempre fusões geniais do heróico grego com a atlética humildade do estivador, do marinheiro, do mineiro. Sua concepção plástica e construtiva da estátua e do baixo-relevo ainda é a do Partenon ou do herói clássico, mesmo tendo ele pela primeira vez tentando criar e divinizar temas antes dele desprezados ou deixados para a baixa reprodução verista." Ou seja, Boccioni rejeitava a postura clássica de Meunier, mas estava de acordo com ele na escolha da temática social. De resto, não faltam nem mesmo os testemunhos explícitos a respeito dessa sua escolha ideológica nos primeiros tempos da sua aproximação ao futurismo, isto é, no início de 1909. Num livro de lembranças, Libero Altomare, ao narrar um encontro com Boccioni naquela época, em Milão, afirma entre outras coisas: "Boccioni simpatizava com o programa dele, mesmo conservando em política as suas convicções marxistas."[5]

---

[3] G. Papini, *L' esperienza futurista*, Vallecchi, Florença, 1927, pp. 162-163. Trata-se do prefácio que Du Camp escreveu para os seus *Chants*. Papini cita-o como um antecedente futurista.

[4] Cf. M. De Micheli, *La V lezione di Michelet alla vigilia della rivoluzione del 1948*, in "Realismo", Milão, n. 1, janeiro-fevereiro de 1955.

[5] L. Altomare, *Incontri con Marinetti e il futurismo*, Corso Editore, Roma, 1954, p. 22.

Boccioni tentou realizar a síntese das suas idéias "políticas" com a nova poética futurista em 1911, com a grande tela da *Cidade que sobe*. O tema dessa obra ainda é o mesmo da arte social: os operários, os carreteiros com os seus cavalos, os pedreiros com os carrinhos; e a inspiração é exatamente aquela que vê apenas na epopéia do trabalho a construção do futuro. Por tais razões, essa primeira obra bastante engajada de Boccioni, está muito próxima, não apenas em termos pictóricos, mas também em sua inspiração, do *Quarto Estado* de Pelizza da Volpedo[6]. Analogamente, no mesmo período, Carrà realizava a síntese das suas idéias "políticas" com a estética futurista, com *Os funerais do anarquista Galli*.

Portanto, a esses reflexos de anarquismo, de socialismo libertário e de sorelianismo estão bastante vivos no futurismo daqueles anos. Os manifestos políticos trazem as marcas mais evidentes disso. No *Primeiro Manifesto político* para as eleições de 1909, por exemplo, lê-se: "Nós, futuristas, convocamos todos os jovens talentos da Itália para uma luta irrestrita contra os candidatos que pactuam com os velhos e os padres." No *Manifesto do partido político futurista*, que retomava os motivos do *Programa político futurista*, publicado em *Lacerba* no mês de outubro de 1913, encontram-se afirmações como as que seguem: "Abolição da autorização marital, divórcio fácil. Desvalorização gradativa do matrimônio pelo advento gradativo do amor livre e filho do Estado... Preparo da futura socialização das terras com um vasto domínio público através da propriedade das Obras Pias, dos organismos públicos e com a desapropriação de todas as terras não cultivadas ou malcultivadas. Enérgica taxação dos bens hereditários e limitações para os grandes sucessores... Máximo permitido por lei de oito horas de trabalho. Paridade para igual trabalho a remuneração feminina e da remuneração masculina... Substituir o atual anticlericalismo, retórico e tranqüilizador, por um anticlericalismo de ação, violento e decidido, a fim de livrar a Itália e Roma da sua Idade Média teocrática, que poderá escolher uma terra adequada para morrer lentamente... Nosso anticlericalismo deseja libertar a Itália das igrejas, dos padres, dos frades, das freiras, das Nossas Senhoras, das velas e dos sinos. Nosso anticlericalismo combate a infame religião da renúncia e das lágrimas que tem como símbolo deprimente o homem na cruz."

---

[6] Numa carta a Barbantini, datada de Berlim (13 de abril de 1912), Boccioni declara que o título italiano desta obra, *La ville monte*, é *Il Lavoro*. Cf. G. Perocco, *Primi espositori di Ca' Pesaro*, Veneza, 1958, p. 119. O quadro, porém, ficou com o título italiano traduzido do título francês.

Esse manifesto, apesar de publicado em *Roma futurista* no mês de setembro de 1918, foi escrito algum tempo antes, talvez um ano ou mesmo dois antes.

É fácil perceber quanta exterioridade e superficialidade estejam presentes nessas declarações, sobretudo nas anticlericais. Como quer que seja, elas pertenciam a uma tradição ligada ao ideal do Risorgimento, que continuava ativa ainda que grosseira e infrutífera, tradição que uma dolorosa história pátria infelizmente justificava. A palavra "desvaticanização", com a qual se propunha a expulsão do papa da Itália, foi inventada na época pelos futuristas[7]. De início, portanto, o futurismo teve uma concepção política aproximativa de cunho republicano, anarcóide e de clara tendência socialista, que constituiu, sem sombra de dúvida, um dos elementos essenciais do impulso revoltoso e antiburguês, típico daquele seu primeiro período.

Com antecipação sobre dadá, o futurismo inventou as noitadas provocatórias, as manifestações escandalosas, as bofetadas no gosto do público. A simples crônica dessas manifestações encheria páginas e mais páginas. O espírito agressivo de tais manifestações alcançou seu ponto alto quando, no final de 1912, Soffici e Papini, abandonando *La Voce* de Prezzolini, também se uniram aos futuristas, dando vida a *Lacerba*. Em fevereiro de 1913, Papini pronunciou no Teatro Costanzi da capital o seu *Discurso de Roma*, que provocou grande confusão. "Roma", disse ele entre gritos, vaias e pancadaria na platéia, "é o símbolo maior daquele passadismo histórico, literário e político que sempre adulterou a vida mais original da Itália. Por passadismo histórico, temos em casa aquele Bispo dos bispos que tantos males trouxe à Itália... Por passadismo, nos obstinamos a querer a capital em Roma, em meio a um deserto, longe das províncias mais ricas e ativas, por demais distante das outras capitais européias, com uma população que por vaidade de lembranças e desgoverno de padres não tinha nenhuma vontade de trabalhar, acostumada que estava a viver de benefícios eclesiásticos, gorjetas de forasteiros e sopas dos frades... Quem poderá me contradizer se dissermos que Roma sempre foi, espiritualmente falando, uma manteúda?"

Manifestações como a do Teatro Costanzi repetem-se em outras cidades da Itália. Ficaram famosas as de Florença e de Veneza, em que os insultos chegaram ao auge do barroquismo e do pitoresco. É lógico que, em tudo isso, o diletantismo, o infantilismo, o histrionismo tivessem papel destacado, ainda que não se tratasse apenas disso: em alguns daqueles jovens, a inquietude, a insatisfação frente à preguiça e à inércia da cultura oficial, a ânsia de uma verdade diferente daquela dos filisteus e dos burgueses, eram uma realidade verdadeira. E, como quer que seja, era apenas naquele grupo, naquele confuso emaranhado de energias, que devia afirmar-se naqueles anos uma visão artística aberta à nova problemática que em toda a Europa já vinha se desenvolvendo.

---

[7] Cf. F. Flora, *Gli scrittori e la dittatura*, in "Aretusa", Casella Editore, Nápoles, ano I, n. 2.

Infelizmente, o anarquismo, o sorelianismo e o socialismo não eram as únicas componentes ideológicas do futurismo. Havia outras, que acabaram se sobressaindo, direcionando o movimento para um êxito negativo. Uma dessas componentes, e já falamos algumas coisa a respeito, é o decadentismo simbolista, que persistirá em Marinetti até o fim, como uma lepra. Até mesmo no *Manifesto de fundação do futurismo*, que o *Figaro* parisiense publicou pela primeira vez em francês no dia 20 de janeiro de 1909, manifesta-se o exotismo decadente da marca mais fácil: "Velamos a noite toda — meus amigos e eu — sob lâmpadas de mesquita com cúpulas de latão furado, estreladas como as nossas almas... Pisoteamos um bom tempo em tapetes orientais a nossa atávica preguiça..."

Mas, afinal de contas, não era essa a componente mais negativa. Pior do que ela era a componente nacionalista: um nacionalismo cego, histérico, exclusivista, aguçado pelas mal digeridas teorias do "desejo de potência", que jornais, revistas e obras teatrais divulgavam. Por Nietzsche, interessava-se D'Annunzio, que encarnava o super-homem numa série perniciosa de personagens; interessava-se também Mussolini, que sobre ele, publicava um ensaio em três capítulos no ano de 1908, no *Pensiero romagnolo* de um vazio exemplar: "Nietzsche soa o toque de despertar de um próximo retorno ao ideal... Para compreendê-lo virá uma nova espécie de espíritos livres fortificados na guerra, na solidão, no grande perigo, espíritos que conhecerão o vento, as geleiras, as neves das altas montanhas... espíritos dotados de um gênero sublime de perversidade, espíritos que nos libertarão do amor ao próximo, do desejo do nada, restituindo à terra a sua finalidade e aos homens as suas esperanças." Havia, é verdade, também aqueles que, como Serra, procuravam estudar Nietzsche com um empenho mais sério; mas, como acontece com freqüência, as fórmulas superficiais acabavam recebendo maior aceitação.

O nacionalismo de Marinetti aparece de forma clara desde o primeiro *Manifesto*: "Nós queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo — o militarismo, o patriotismo..." Mas pode-se julgar melhor quão violento era o espírito nacionalista entre os futuristas e entre muitos dos intelectuais da época tomando como base as reações que surgirão, em 1911, por ocasião do início da guerra líbia. Nessa ocasião, encontraram-se alinhados nas mesmas posições de louvor tanto Corradini, fundador do Reino, corifeu exasperado do ultrapatriotismo, como D'Annunzio, Marinetti e até mesmo Pascoli. Os sorelianos anarco-sindicalistas, como Arturo Labriola, também não desaprovaram a iniciativa, enquanto Prezzolini, por sua vez, apressava-se em mudar o caráter de *La Voce*, transformando-a, justamente num momento crucial da nossa história, numa simples folha literária, na qual esquivava-se de tomar posição contra a agressão africana. O nacionalismo era, afinal, um grude que colava em tudo e em todos, além de toda divergência de natureza literária, política e filosófica.

A guerra da Líbia foi saudada por Marinetti e por seus amigos como uma "grande hora futurista". Em outubro daquele ano, celebrando a conquista de Trípoli, ele escrevia um novo *Manifesto*, onde podem-se ler algumas das suas afirmações mais temerárias: "Sejam concedidas ao indivíduo e ao povo todas as liberdades, exceto a de ser velhaco. Seja proclamado que a palavra Itália deve predominar sobre a palavra Liberdade... Orgulhosos por sentir igual ao nosso o fervor belicoso que anima todo o País, incitamos o Governo italiano, que se tornou afinal futurista, a engrandecer todas as ambições nacionais, desprezando as estúpidas acusações de pirataria e proclamando o nascimento do Panitalianismo."[8]

No entanto, a guerra da Líbia fatalmente viria a ser para a Itália o prelúdio da Primeira Guerra Mundial. Então, aquilo que durante a expedição da África havia sido apenas um fenômeno ainda parcial tornou-se um fato geral, uma manifestação que aumentou num vertiginoso crescendo. Nessa situação, os futuristas desenfrearam-se. Sua posição antiburguesa naufragou miseravelmente. A exaltação da máquina, do modernismo, da velocidade acabou identificando-se com as teses da mais ativa e desabusada burguesia do Norte, a qual, por razões evidentes, queria a intervenção na guerra, contra a mais incerta, atrasada, medrosa burguesia latifundiária que hesitava em atirar-se na aventura, não vislumbrando nela as vantagens imediatas que tanto interessavam aos industriais da Itália do Norte. Não por acaso, a capital do futurismo foi Milão. Os futuristas não tiveram a mínima decência ao tecer explicitamente o elogio da "burguesia fomentadora de guerra". Assim, junto com o antiburguesismo desapareciam também as nostalgias anarquistas e socialistas. "Hoje", escrevia Carrà, "o burguês favorável à guerra é certamente mais revolucionário do que o chamado revolucionário neutralista. Ele arrisca e trabalha; portanto, é um revolucionário, enquanto o chamado anarquista é nocivo à vida e ao progresso, porque na realidade nada sacrifica à vida e ao progresso."[9]

---

[8] Cf. A. Viviani, *Il poeta Marinetti e il futurismo*, Paravia, Turim, 1940, p. 42.

Mas a vaga nacionalista não arrastou apenas o grupo dos futuristas, que fez do "intervencionismo" a razão essencial da sua existência; arrastou também social-reformistas, idealistas, católicos e místicos. Enfim, o fermento intelectual, as idéias, as buscas da recém-surgida cultura de uma sociedade italiana moderna, liberta do ponto morto em que parecia ter encalhado o desenvolvimento do Risorgimento, dispersavam-se novamente naquela que Croce veio a chamar de "uma orgia de irracionalidade". As poucas vozes que se levantaram com firmeza contra a guerra foram cobertas pelo clamor dos gritos, das proclamações, dos manifestos. Assim, a guerra, "o evento lírico" como a definira D'Annunzio, havia começado também para a Itália.

Marinetti, após uma operação de hérnia, partiu com os futuristas no Battaglione Volontari Ciclisti (Batalhão de Voluntários Ciclistas); depois, transformado em alpino*, participou com Boccioni, Sant'Elia, Russolo, Erba, Funi, Sironi, do ataque de Dosso Casina. A seguir, nomeado oficial da artilharia e, depois, comandante de uma bateria, foi ferido na virilha. Então Gabrieli D'Annunzio, o herói-soldado, foi visitá-lo no hospital de Udine e lhe ofereceu um enorme maço de cravos vermelhos[10]. Enquanto isso, Mussolini discursava. A guerra acabou tornando-se, assim, uma espécie de palco em que Mussolini, Marinetti e D'Annunzio, exaltados pela imprensa nacionalista, representavam com o máximo empenho e a máxima publicidade os papéis que haviam escolhido. A lição verdadeira, humana e social, da guerra, escapava-lhes de todo; a lição que surgia de um povo, que, se encontrava reunido pela primeira vez ainda que em circunstância trágicas: os operários das fábricas de Turim e de Milão com os trabalhadores agrícolas sicilianos, com os pastores da Sardenha, com os camponeses emilianos — um povo que no perigo e no sofrimento aprendia a se conhecer, que estabelecia ligações, vínculos de fraternidade, adquirindo consciência da sua realidade. O sentimento da unidade popular surgido nas guerras de independência do Risorgimento desenvolvia-se dolorosamente nas trilhas do Carso, no monte Grappa, na linha de frente do rio Piave. Uma lição dura, mas vital. Por sorte, outros intelectuais viam e compreendiam, e, mais tarde, iriam tirar dessa lição os ensinamentos necessários: intelectuais como Gobetti ou como Gramsci, por exemplo.

---

[9] Cf. C. Carrà, *Guerra pittura*, Istituto Editoriale Italiano, Milão (sem data), p. 23.

* Soldado treinado para atuar nas montanhas. (N.T.)

[10] A. Viviani, *op. cit.*, p. 47.

Lendo os artigos, as cartas, os versos daquele tempo, fica-se com a impressão de que os futuristas viviam a experiência da guerra dentro de um halo de euforia, exatamente como os deuses de Homero que passeavam pelos campos de batalha envolvidos em nuvens brancas. Apenas Boccioni, depois do primeiro período de excitação, de repente, entre julho e agosto de 1916, escreve uma carta da qual transparece com evidência que a sua veemência belicista terminou: "Sairei desta existência com um desprezo por tudo o que não é arte... Apenas a arte existe." Bem no meio do entusiasmo, a crise o colhera quase de surpresa, deixando-o desconcertado, e ele se voltara para a única verdade que lhe sobrara: a arte.

Poucos dias depois, em decorrência de uma queda de cavalo, Boccioni morria. A guerra não era um "evento lírico", era uma realidade impiedosa. Outros não voltaram. Não voltaram Sant'Elia, Serra, Slapater, Carlo Stuparich... E o pós-guerra, carregado de equívocos, arrastou grande parte dos intelectuais para o fascismo. Num momento em que dominavam a confusão, o convite à violência, o revolucionarismo verbal e um misticismo nebuloso, poucos tinham a vontade de esclarecer os problemas. As soluções rápidas e fáceis, pseudo-revolucionárias, eram melhor aceitas do que o chamamento às dificuldades e à seriedade dos problemas que estavam diante da nação. Por outro lado, os erros dos social-reformistas com certeza não ajudaram a esclarecer a situação. Nesse clima, a demagogia fascista arrastou em sua direção subversiva anarco-sindicalistas intervencionistas, danunzianos, futuristas e todo tipo de debandados.

Já mencionamos essa intrincada página da história. Resta-nos dizer como o fascismo, que se transformou em partido de governo e, depois, em partido da ordem, não mais sentiu a necessidade de ter como aliada a chusma berrante dos futuristas. De fato, uma vez no poder, não havia mais necessidade de improvisações, de impulsos anarcóides, de vandalismo intelectual. Era preciso declarar concluída a crise pós-bélica e dar um "fundamento histórico" ao "novo Estado nascido da Marcha sobre Roma". As invectivas futuristas contra Roma, portanto, não poderiam mais ser bem-vindas. A esse respeito, D'Annunzio era muito mais útil do que Marinetti: a "estirpe", os "legionários", as "coortes", as "colinas fatais", as "águias", eram mercadorias de que o guarda-roupa literário danunziano regurgitava. Assim, àquela altura, em arte também era preciso alguma coisa mais sólida, mais imponente, algo que fosse digno da "romanidade", da nossa "tradição milenária", "latina", "mediterrânea". E assim nasceu o Novecento, a Mostra da Revolução Fascista, enfim, a restauração neo-clássica, acadêmica, celebrativa, nas artes.

Este não é o lugar mais indicado para ver como, de várias maneiras, os melhores artistas italianos, mesmo condicionados por ela, conseguiram em todo ou em parte escapar dessa condenação capital. O que nos interessa neste momento é ver como terminou o futurismo.

Já em 1916 Carrà, aceitando as sugestões de De Chirico, deixara o futurismo pela pintura metafísica. Assim, ao dinamismo plástico sucedera a imobilídade, a rigidez esquemática dos interiores, a compacta solidão dos personagens reduzidos a manequins. Em 1919, Vallecchi publicava o volume de Carrà, cujo título era justamente *Pintura metafísica*. Nestas páginas já não se falava de "futuro" e de "velocidade", já não se invocava a destruição dos museus; buscava-se, ao contrário, "o nosso caráter antigo", a nossa "tradição", e tentava-se reencontrar os valores figurativos nacionais italianos, em Giotto, Paolo Uccello e Masaccio. Ou seja, era a abertura para os *Valoris Plasticis*, a revista romana de Broglio.

Da mesma maneira, em pouco tempo Soffici e Sironi tinham se afastado do futurismo. Severini voltava-se para o cubismo e, depois, para o neoclassicismo. Russolo, ao final da guerra, deixou praticamente de pintar, recomeçando apenas em 1942, com uma pintura místico-simbolista. Balla avançava incerto e cansado. Quanto a Rosai, os seus contatos com o futurismo haviam sido bastante fugazes. Os primeiros futuristas tinham, afinal, concluído a sua experiência. Houve também um chamado "segundo futurismo", o de Prampolini, Depero, Mino Rosso, Fillia, que se desenvolveu sobretudo entre 1920 e 1928; os seus interesses, porém, deixavam para trás o dinamismo plástico e se voltavam muito mais para o cubismo sintético e construtivismo.

Portanto, de fato, com a eclosão da guerra, a aventura figurativa do futurismo podia ser considerada concluída. O que veio depois não teve nem a importância, nem a força do primeiro futurismo. Marinetti, é verdade, continuou a vociferar, a escrever libelos e poemas, mas tudo isso acabou tornando-se um espetáculo grotesco. Nenhum dos problemas de fundo que haviam agitado e ainda agitavam a história das vanguardas européias atingia mais o futurismo italiano. Das idéias, das atitudes, da rebeldia do período anterior à guerra sobraram apenas a irritação nacionalista e um genérico mitologismo da modernidade. Nada mais.

Marinetti arrastava atrás de si barulhentos grupos de garotos reunidos na província, proclamava a cada mudança de estação, com a costumeira abundância verbal, a descoberta de novos gênios nacionais, mas num curto período de tempo ninguém, ou quase ninguém, quis mais dar seriamente atenção a ele. Depois, Mussolini aposentou-o, tornando-o acadêmico da Itália. O "regime" começou, assim, a considerar o futurismo, a que tanto devia porém, como uma espécie de relíquia, à qual pode-se ainda render uma homenagem convencional, mas sem maiores compromissos. Enquanto, em outras partes, as vanguardas haviam se desenvolvido na oposição, na Itália, o futurismo identificara-se com o aspecto mais negro da reação, até ficar inteiramente sufocado por ela. O furor nacionalista deixara-o sem nenhum juízo. O triste fim de Marinetti, celebrador da "autarquia", súdito fiel da República de Salò e cantor da X Mas, é o tristíssimo símbolo de uma parábola frustrante.

O conceito de modernidade

É inútil insistir na análise dessa história por si só tão explícita; como não seria de grande utilidade dedicar mais tempo ao exame dos textos literários que o futurismo nos deixou. A história da poesia italiana passa por outras partes, por Campana, Ungaretti, Rebora, Montale. Poderíamos lembrar Palazzeschi, não fosse o seu amargurado manifesto da *Contrador*, onde transparece quão pouco ele era futurista. Na verdade, Palazzeschi escreveu este manifesto pouco antes de seguir o exemplo de Papini e de Soffici, que se afastaram do movimento um ano depois de a ele ter aderido.

Por outro lado, também seria um erro crítico presumir julgar o futurismo apenas com base nos seus resultados. O futurismo foi um movimento polêmico, de batalha cultural; foi o movimento sintomático de uma situação histórica; um amontoado de idéias e de instintos, dentro do qual, ainda que não distintamente, exprimiam-se algumas exigências reais da nova época: a necessidade de ser moderno, de aprender a verdade de uma vida transformada pela era da técnica, a necessidade de encontrar uma expressão adequada aos tempos da revolução industrial. O erro profundo do futurismo foi não considerar o destino do homem na engrenagem dessa era mecânica. Apenas Boccioni e, no início, Carrà se deram conta do problema. Mas a direção geral do movimento foi outra: identificar os termos do progresso técnico com os do progresso humano e considerar, portanto, o homem e a técnica no mesmo plano, tudo em detrimento do homem.

No entanto, mesmo com o lastro de um brutal tecnicismo positivista na sua poética, o futurismo teve a correta intuição de uma arte que saísse dos limites estreitos e inadequados do oitocentismo. Com essa intuição, que correspondia a uma aspiração difusa, ele foi favoravelmente acolhido em muitas partes da Europa, em particular na Rússia. Maiakóvski e o construtivismo sem dúvida receberam mais de um impulso do futurismo italiano. Mas o grupo de Maiakóvski tinha alguns conceitos básicos muito mais claros do que o grupo marinetiano. Quando Marinetti esteve na Rússia, em 1913, os futuristas russos o vaiaram como um representante da burguesia belicista. Ao contrário de Marinetti, Maiakóvski, que tendia para as posições socialistas mais avançadas, era de fato inimigo da guerra e logo que eclodiu o conflito, elevou sua voz contra a guerra. À "guerra higiene do mundo" de Marinetti, ele respondeu com o seu "nojo e ódio pela guerra"; à exaltação marinetiana da guerra "teste sangrento e necessário da força de um povo", opuseram-se os seus versos precisos:

> A terra não terá mais membros intactos
> e amanhã a alma será pisoteada
> por pés estrangeiros
> e tudo isso para que um sujeito qualquer
> possa colocar as mãos
> sobre alguma Mesopotâmia...
> Tu que combates por eles e morres,
> quando é que vais ficar de pé
> em toda a tua estatura
> para lançar sobre seus rostos
> a tua ira profunda
> num grito: — Por que
> se combate esta guerra?[11]

A base social do grupo de Maiakóvski é uma base claramente revolucionária, antimilitarista, antiimperialista: "Idealmente, nada temos a compartilhar com o futurismo italiano", afirma Maiakóvski. Todavia, ele não hesita em estabelecer com o mesmo futurismo italiano coincidências e afinidades: "Entre o futurismo italiano e o futurismo russo existem elementos comuns... No campo dos procedimentos formais, a afinidade entre o futurismo russo e o italiano existe... Comum é a forma de elaboração da matéria-prima."[12]

Esta é uma prova de como a intuição de uma poética da modernidade concebida pelo futurismo em seus *Manifestos* correspondia a algo historicamente válido na Europa daqueles anos; e aí deve ser reconhecida a causa da indiscutível influência do futurismo sobre artistas como Léger ou sobre poetas como Ezra Pound. Este último, em 1914, mesmo polemizando com Marinetti ("Marinetti é um cadáver", escreveu), redigia o *Manifesto do vorticismo*, onde as sugestões futuristas não faltavam de maneira alguma: "O vórtice é o ponto da máxima energia. Em mecânica, representa a maior eficiência. Usamos as palavras *maior eficiência* em sentido preciso, como num livro sobre a *mecânica*... O vórtice humano tem em suas mãos a *trama* do futuro... O vorticismo é a arte antes de se ter dilatado num estado de flacidez, de elaboração, de aplicações secundárias."[13]

---

[11] Cf. V. Maiakóvski, *Bene*, prefácio, de M. De Micheli, Feltrinelli, Milão, 1958, p. VIII.

[12] Cf. V. Maiakóvski, *Opere*, Editori Riuniti, Roma, 1958, vol. II, p. 807. O escrito de Maiakóvski, *Il futurismo oggi*, é de 1923.

A farpa de Pound contra a "dilatação" do discurso futurista, isto é, contra a eloqüência dispersiva de Marinetti, acertava o alvo em cheio, mas também é inegável, embora na retorsão, que o *Manifesto vorticista* nasceu numa atmosfera já congestionada pelos gritos futuristas.

Em sua exaltada polêmica antipositivista, as correntes expressionistas deixaram um pouco de lado o problema da modernidade, da vida transformada pela técnica. Foi mérito do futurismo italiano, ao contrário, ter sublinhado energicamente, ainda que muitas vezes de forma ingênua e por demais mecânica, a indiscutível existência desse problema. Na época atual, surgiram novos elementos constitutivos da beleza. Se, há tempos, a estaticidade, o equilíbrio, a harmonia das partes eram a base do conceito estético da beleza, hoje, no ativismo da vida moderna, base de tal conceito passaram a ser a velocidade, o dinamismo, o contraste, a dissonância, a desarmonia: "Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu capô ornamentado com grossos tubos parecidos com serpentes de hálito explosivo... um automóvel que ruge, que parece correr para a metralha, é mais bonito do que a *Vitória de Samotrácia*." Assim anuncia o primeiro *Manifesto*. É o decreto de morte de toda mitologia passada, em favor de um nova mitologia: o automóvel, ídolo luzidio, troante, utilitário. Como é possível, na era do automóvel, continuar a escrever, a pintar, a construir, a fazer música como na época das diligências e do artesanato? O estilo, a linguagem poética, pictórica, musical, arquitetônica devem adequar-se ao novo ritmo da vida. É preciso, portanto, romper com a gramática, a sintaxe, a métrica tradicionais nascidas para exprimir os sentimentos da beleza estática; assim como é preciso acabar com os modos tradicionais da pintura e das artes. O estilo deve tornar-se rápido, impetuoso, turbilhonante como a vida moderna em seu incessante explodir e pulsar; portanto, na poesia, as *palavras em liberdade*; na música, os "*entoabarulhos*"; na arquitetura, o *material metálico e industrial*; na arte, o *dinamismo plástico*. Somente esses meios e esses modos podem garantir a tradução estética do novo ideal de beleza.

---

[13] E. Pound, *Gaudier-Brzeska, Vortex*, versão de M. d. R.; Galleria Apollinaire, Milão, 1957, pp. 3-5.

A poética

A teorização mais completa da poética figurativa futurista nos foi dada por Boccioni com os escritos reunidos no volume *Pittura, scultura futuriste*, publicado em 1914 na cidade de Milão, nas edições de *Poesia*. Sinteticamente, tal poética é expressa desde 1910 no *Manifesto dos pintores futuristas* e no *Manifesto técnico da pintura futurista.*[14]

Na tentativa de localizar o centro da poética de Boccioni percebemos, porém, que o positivismo futurista apresenta nela uma série de falhas profundas.

Lembramos, a respeito do "cubismo órfico" de Delaunay, a filosofia de Bergson; mais justificadamente podemos lembrá-la agora ao falar da poética futurista da maneira como Boccioni a formulou[15]. Grande parte da terminologia de Boccioni e algumas das suas idéias centrais derivaram, de fato, diretamente de Bergson. Para dar-se conta disso, basta dar uma olhada na *Introduction à la métaphysique*, que Papini, por sinal, traduzira exatamente em 1910 e do qual *La Voce* falara antes dele. E não é estranho que a *intuição* bergsoniana possa ter influenciado os futuristas mais do que a *intuição lírica* de Croce, dada a posição asperamente polêmica que o grupo de Marinetti sempre teve em relação ao "professor partenopeu". Todavia, deve-se observar que a sorte de Bergson no ambiente de *La Voce* não podia deixar de estar relacionada de alguma maneira como o idealismo dos partidários de *La Voce*, um idealismo que, a princípio de tendências crocianas, acabara com o tempo transformando-se em gentiliana, passando de uma função crítica ao fideísmo atualista da ação. Garin observa que, naquele tempo, "Croce e Bergson falavam uma linguagem comum, e todos os entendiam."[16]

---

[14] Todas as demais citações são tiradas de *Pittura, scultura futuriste*. Entre 1914 e 1917, Soffice também escreveu *Primi principi di una estetica futurista*, mas esse texto (Vallecchi, Florença, 1920) nada tem a ver com o futurismo: trata-se apenas de uma ampliação do conceito arte-funambulismo.

[15] Os futuristas, de resto, afirmavam que o cubismo órfico estava afastado do seu "simultaneísmo". De fato, o conceito futurista da simultaneidade precede as formulações de Delaunay.

[16] E. Garin, *Cronache di filosofia italiana*, Laterza, Bari, 1955, p. 317.

As posições ideológicas do grupo florentino, que teve uma influência decisiva sobre tantos jovens intelectuais da época, eram de resto muito fluidas. As conexões com o futurismo, porém, resultam evidentes se examinarmos de perto as vicissitudes intelectuais que, como já vimos, levaram ao futurismo um personagem como Papini. Essa investigação nos convencerá também do peso que mais ou menos diretamente tiveram sobre alguns futuristas, e com certeza sobre Boccioni, também as teorias pragmatistas, igualmente definidas por Papini desde os tempos do *Leonardo*, isto é, desde 1903, e reapresentadas por ele em volume no ano de 1913. Em Papini, o pragmatismo americano de James aproximara-se do intuicionismo bergsoniano. Já em 1906, em Paris, ele aceitara escrever um livro sobre o pragmatismo, que seria prefaciado por Bergson. No fundo, pode-se dizer que a passagem posterior de Papini para o futurismo foi tão-somente a síntese das suas simpatias anteriores, tanto pelo pragmatismo como pelo intuicionismo.

Algumas fórmulas pragmatistas de Papini eram feitas expressamente para suscitar um rápido consenso nos espíritos juvenis mais irrequietos da época. Papini, por exemplo, propusera mudar a fórmula filosófica de James, "vontade de acreditar", para um dos seguintes enunciados: "elogio do risco" ou "utilidade de acreditar"[17]. A seu ver, o pragmatismo constituía um verdadeiro apelo à "necessidade da aventura". Mas qual era a tese principal do pragmatismo? James a resumia da seguinte maneira: "A nossa natureza passional não apenas legitimamente *pode*, mas *deve* escolher entre proposições, toda vez que se trate de uma escolha que não pode ser feita por razões intelectuais; porque o fato de dizer, em circunstâncias semelhantes, '*não decidam, mas deixem aberta a questão*' é por si só uma decisão passional — exatamente como dizer sim ou não — e é acompanhada do mesmo risco de perder a verdade." E mais: "Acreditem e terão razão, porque se salvarão; duvidem e também terão razão, porque perecerão. A única diferença é a seguinte: que para vocês é muito mais vantajoso acreditar."

Segundo Papini, "julgar-nos corajosos nos faz alcançar de fato a coragem... O pessimista, que julga a vida ruim, contribui com a sua dor e as suas lamentações para torná-la ruim de verdade; o otimista, que acredita na bondade da vida, é um dos fatores dessa bondade com a alegria e a força que essa crença lhe propicia." Em outras palavras: "É preferível o risco de uma escolha ativa à escolha passiva e implícita da inação cética e agnóstica."

---

[17] G. Papini, *Pragmatismo*, Vallecchi, Florença, 1913, p. 144. Os ensaios contidos nesse livro vão de 1903 a 1911. Dele também são tiradas as demais citações.

Voluntarismo, ativismo, utilitarismo, risco, aventura: não coincidiam esses termos com os pressupostos do futurismo? Dessa maneira, o pragmatismo tornava-se mais um componente do clima cultural da época, e especificamente também do futurismo, junto com o anarquismo, o sorelismo, o nietszchismo, o positivismo e o idealismo — componentes sempre dominados, todavia, pelo componente maior do nacionalismo. Assim, a opção irracional e ativa da guerra também encontrara a sua correta justificativa pragmática.

As preocupações teóricas certamente não pertubavam sujeitos como Marinetti; mas o mesmo não ocorria com Boccioni. Se a maior parte dos futuristas escorregava nos problemas mais graves como num tobogã, Boccioni revelava-se de um feitio diferente. Mente férvida e institivamente teórica, ele procurava observar com atenção os problemas. O otimismo de Boccioni não era algo obtusamente eufórico ou inconsciente, como o otimismo de outros futuristas. Era, na verdade, um ato da "vontade de acreditar" contra as razões negativas da vida. Ao se atenuarem ou mesmo se acabarem, depois de 1912, as suas convicções socialistas, ele também não escapou do sentimento trágico da existência, fruto da crise geral de consciência dos intelectuais europeus. Por isso, o seu otimismo pragmatista não carece de tensão e de dramaticidade. O *drama* torna-se, antes, para ele, um dos termos fundamentais da sua poética, em que devem definir-se a *forma* e a *cor*. "Nascer, crescer e morrer", escreveu ele, "eis a fatalidade que nos norteia. Não marchar rumo ao definitivo é recusar-se à evolução, à morte. Tudo se encaminha para a catástrofe! É preciso, portanto, ter a coragem de se superar até a morte, e o entusiasmo, o fervor, a intensidade, o êxtase são, todos, aspirações à perfeição, isto é, à consumação."

O voluntarismo otimista de Boccioni ainda é, portanto, uma das maneiras de superar as contradições lacerantes da existência. Uma vez mais, estamos dentro da problemática típica da vanguarda. E este é sem dúvida o centro da poética boccioniana. Analogamente, em seu manifesto da *Contrador*, Palazzeschi disse: "Em vez de deter-se na escuridão da dor, atravessá-la com ímpeto, para entrar na luz da risada." Esse impulso, muito mais do que em Palazzeschi, propenso aos humores da ironia, foi ativo em Boccioni, ao menos até a carta que citamos, que precedeu de pouco a sua morte e na qual parece que, àquela altura, depois de dois anos de guerra, a mola tensionada do seu voluntarismo se tenha quebrado.

Voltemos ao bergsonismo. O ímpeto de Boccioni em superar a fatalidade da existência lembra muito o *elã vital* em sua luta contra os obstáculos da matéria. Entretanto, o bergsonismo de Boccioni vai muito além de uma simples analogia. De Bergson ele retoma uma série de conceitos fundamentais, entre os quais o conceito de *duração*, ou seja, o conceito interior da realidade como devir ou desenvolvimento, e o conceito já mencionado de *intuição* como única maneira de colher a realidade em sua complexidade em movimento.

A idéia de aprender a realidade a partir de dentro já foi por nós citada repetidas vezes nestas páginas, quer falando dos expressionistas, quer dos cubistas. Porém, enquanto nos expressionistas tratava-se sobretudo de afundar no magma cósmico indiferenciado ou de confundir-se contemplativamente com a substância espiritual do universo; enquanto nos cubistas o problema reduzia-se à penetração intelectual na essência das coisas, abstraindo das contingências; para Boccioni, como para Bergson, o problema era aprender a realidade em sua totalidade, em seu absoluto, do qual fazem parte todos os elementos, quer contingentes, quer essenciais; apreender a realidade em sua multiplicidade unitária, em seu movimento incessante, em sua vida, enfim, que é parte da vida universal. Portanto, não podia tratar-se de um "conhecimento" devido a um contato meramente fisiológico, nem de um conhecimento estático ou contemplativo, abstrato ou intelectual, mas de um conhecimento completo, obtido identificando-se intuitivamente com o objeto e vivendo a partir de dentro a sua vida na integridade do seu devir.

O ponto de partida da poética de Boccioni é, portanto, o seguinte: "para nós, o quadro é a própria vida intuída em suas tranformações dentro do objeto e não fora dele". Conceito que ele reafirma com maior concisão numa outra frase: "Nós nos identificamos com a coisa." A partir desse primeiro ponto, desenvolve-se a maneira de conceber o objeto e, portanto, de representá-lo: "Concebendo o objeto a partir de dentro, isto é, *vivendo-o*, daremos a sua expansão, a sua força, a sua manifestação, que criarão simultaneamente a sua relação com o ambiente." Portanto, para Boccioni, a "inspiração", isto é, o ato com que o artista mergulha no objeto vivendo o seu movimento característico, revela-nos que não há na natureza linhas perpendiculares ou linhas horizontais absolutas: "Perpendicular e horizontal só há um ponto, situado na altura do olho que observa, pois todo o resto, acima, abaixo e dos lados, *prossegue* em torno de nós em linhas convergentes no infinito. Pode-se, portanto, dizer que, na sensação, o artista seja o centro de correntes esféricas que o envolvem por todas as partes."

Nessas poucas definições está contida toda a concepção estética de Boccioni, que ele procurou traduzir numa série de raciocínios especificadamente relacionados com a figuração, bem como em sua obra criativa.

O próprio Boccioni resume os pontos desse seu empenho teórico em seis enunciados: solidificação do impressionismo, expansão dos corpos no espaço, simultaneidade, penetração dos planos, dinamismo e tema.

As reflexões que ele faz sobre o impressionismo assemelham-se, tomadas genericamente, às que muitos outros artistas da época faziam — o impressionismo colhe apenas dados parciais, não a substância das coisas. Era a crítica dos expressionistas e dos cubistas. A reflexão de Boccioni apresenta, porém, algumas novidades. Ele não despreza o *dado*, o *acidente* impressionista, como faziam os expressionistas e os cubistas; ao contrário, ele está convencido de que o dado acidental é parte inseparável da realidade. Ele sabe que tentar cindir o particular do universal é uma infrutuosa operação analítica da inteligência, que mata a própria realidade. Portanto, o que se deve fazer não é tanto a eliminação do acidental, quanto a sua elevação a um estado de verdade superior. Eis, pois: "Nós queremos universalizar o acidental, criando leis a partir daquilo que nos ensinou há cinqüenta anos o instante impressionista. Portanto, em vez do acidente fixado, nós traduzimos a acidentalidade numa forma que é a sua lei de sucessão. Enquanto os impressionistas fazem um quadro para traduzir um *momento* particular e subordinam a vida do quadro à sua semelhança com aquele *momento*, nós sintetizamos todos os momentos (de tempo, lugar, forma, cor-tom) e a partir disso construímos um quadro." É o que Boccioni chama "a eternidade da impressão". Boccioni, enfim, retomava o problema que angustiava Cézanne: fazer do impressionismo algo "duradouro como a arte dos museus". Porém, enquanto Cézanne se dedicava a isso com a busca de *formas estáticas*, os futuristas procuravam alcançar o seu objetivo com as *formas dinâmicas*. Em relação aos impressionistas, o problema portanto era realizar "um oposto que se fundamentava em suas próprias bases".

Boccioni viu essa relação entre impressão e forma de maneira relativamente clara como relação entre *aparecimento* e *conhecimento*: "Para ir em direção ao estilo plástico da nossa época é preciso *viver* a sensação que chega até nós da renovação impressionista, esquecer a fixidez da contemplação tradicional a partir do verdadeiro e conceber e determinar numa forma a relação plástica que existe entre o *conhecimento* do objeto e o seu *aparecimento*... A impressão viverá, portanto, na duração através da *forma única* do seu desenvolvimento. Por conseguinte, a impressão não é, para nós, a execução do objeto detido na sua reprodução aproximativa e da qual os impressionistas se serviram para dar a idéia de movimento, mas é o objeto dado na sua complexidade de *sensação* (aparecimento) e *construção* (conhecimento). O conhecimento dá a construção concernente às massas que compõem o objeto em direção centrípeta. O aparecimento dá a construção concernente às partes que relacionam o objeto à atmosfera e aos demais objetos, em direção centrífuga."

Dessa maneira, Boccioni introduz o conceito de que, em pintura, o objeto não vive da sua verdadeira realidade a não ser como resultante plástica entre objeto e ambiente. Daí "a expansão dos corpos no espaço", outro dos pontos-chaves de sua poética: "Concebemos o objeto como núcleo (construção centrípeta) do qual partem as forças (linhas-formas-força) que o definem no ambiente (construção centrífuga) e determinam o seu caráter essencial."

Assim, Boccioni, ao contrário dos cubistas, não nega a atmosfera, o movimento, o lirismo dos impressionistas. Entre outras coisas, deve-se observar que ele herdou esse problema do objeto mergulhado na atmosfera do impressionismo lombardo, especialmente de Medardo Rosso, pelo qual nutria um sentimento de profunda estima. Só que Boccioni percebia a necessidade de não sacrificar a concretude do objeto à sua sensibilização na atmosfera: "Para criar essa atmosfera em uma unidade-objeto de valor 100, os impressionistas subtraíram 50 de solidez formal para acrescentar outro tanto de atmosfera; nós, ao contrário, criamos uma nova unidade-objeto de valor 150. Portanto, teremos: objeto (100) mais atmosfera (50) igual a objeto-ambiente (150)."

Fazendo os objetos do ambiente participarem da construção do objeto que nele está imerso e, vice-versa, fazendo o objeto central participar da definição do ambiente, tem-se como resultado a "penetração dos planos". Já nos impressionistas pode-se encontrar o ponto de partida para uma penetração do gênero. De fato, neles, "por mais timidamente que seja, as coisas já se tornam o núcleo de um ambiente circunstante, e esse ambiente é uma vibração atmosférica que começa a tornar-se plasmável. Com isso, é bem verdade, eles perdem uma dimensão, a profundidade, mas conquistam para sempre e criam um novo corpo, a atmosfera. Pela primeira vez um objeto vive e se completa com o ambiente dando e recebendo as suas influências. Pela primeira vez vê-se na bochecha, até agora rósea, a acidentalidade verde do campo em que nos encontramos e em nossa roupa o vermelho do canapé no qual estamos sentados."

Se a essas influências cromáticas do ambiente sobre o objeto e do objeto sobre o ambiente herdadas do impressionismo acrescentarmos as influências recíprocas das estruturas formais do objeto e do ambiente, teremos a penetração dos planos. Dessa maneira "nossos corpos entram nos divãs em que nos sentamos, e os divãs entram em nós, assim como o bonde que passa entra nas casas, as quais por sua vez se atiram sobre o bonde que passa e com ele se amalgamam". Então, não apenas existem as influências da cor do objeto sobre o ambiente e vice-versa, mas também as influências recíprocas dos *volumes*.

Parece evidente que o que precede postula necessariamente dois outros conceitos conexos: a simultaneidade e o dinamismo. O conceito de dinamismo é, para Boccioni, o mais importante de todos, é o eixo em torno do qual gira toda a sua poética futurista. Por isso, em seus escritos, ele insiste continuamente sobre esse conceito, procurando por várias vezes defini-lo de um modo cada vez mais preciso. Uma das suas definições é a seguinte: "O dinamismo é a solidificação da impressão sem amputar o objeto ou isolá-lo do único elemento que o nutre: a vida, ou seja o movimento." Integrando essa definição em outra parte, afirma: "O dinamismo é a ação simultânea do movimento característico particular do objeto (movimento absoluto) com as transformações que o objeto sofre em seus deslocamentos com relação ao ambiente móvel ou imóvel (movimento relativo)... é a concepção lírica das formas interpretadas na infinita manifestação da sua relatividade entre movimento absoluto e movimento relativo, entre ambiente e objeto, até formar o aparecimento de um todo: *ambiente + objeto*. É a criação de uma nova forma capaz de proporcionar a relatividade entre peso e expansão, entre movimento de rotação e movimento de revolução — enfim, é a própria vida agarrada na forma que a vida cria em seu *infinito suceder-se*".

Com essa concepção Boccioni tende a rejeitar a primitiva e simplista tradução futurista do dinamismo como repetição de movimentos, de pernas, de braços, de figuras, substituindo-a pela "busca intuitiva da *forma única que proporcione a continuidade no espaço*, ou seja, da forma única do *infinito suceder-se*".

As "linhas-força" são a manifestação dinâmica dessa forma, são a representação dos movimentos da matéria na trajetória que é ditada pela linha de construção do objeto e da sua ação. Na tela, essas "linhas-força" são resolvidas pelas várias direções das formas-cor, isto é, pelos volumes coloridos que criam a forma-cor em sua infinita mobilidade.

Segundo Boccioni, todos os objetos tendem em todas as direções para o seu infinito por meio dessas suas linhas-força cuja continuidade no espaço é medida pela intuição do artista. Esse tender para o infinito do objeto é chamado por Boccioni de *transcendentalismo físico*. Portanto, aprender o dinamismo do objeto como forma única em sua irradiação de linhas-força significa apreender a forma-tipo que faz o objeto viver no universal.

Assim, a "simultaneidade" é um conceito que impregna todos os elementos da poética de Boccioni. De fato, a "solidificação do impressionismo" nada mais é que a simultaneidade de objeto, ambiente, atmosfera; a "penetração dos planos" nada mais é que a simultaneidade da influência das diversas estruturas objetivas formais-cromáticas entre si; as "linhas-força" nada mais são que a simultaneidade de forças centrífugas e forças centrípetas; o "dinamismo" nada mais é que a simultaneidade de movimento absoluto e movimento relativo. Por esses motivos, Boccioni define a simultaneidade como "o objeto daquela grande causa que é o *dinamismo universal*", como "o expoente lírico da moderna concepção da vida, baseada na rapidez e na contemporaneidade de conhecimento e comunicações."

Dessa exposição pode-se constatar que os diversos elementos da poética boccioniana-futurista estão intimamente relacionados, a ponto de ser difícil distingui-los ainda que apenas em termos lógicos. Tais elementos constituem os meios expressivos de que o pintor futurista dispõe para chegar ao resultado final, isto é, à imagem figurativa, a que Boccioni chama "tema".

Um dos aspectos mais interessantes dos escritos de Boccioni é a sua crítica ao cubismo. Segundo Boccioni, o cubismo, da forma como acabou configurando-se em seus protagonistas franceses, é uma arte de laboratório, é a "análise científica que estuda a vida no cadáver, que disseca os músculos, as artérias, as veias para estudar as suas funções e descobrir as leis da sua criação". Sem dúvida, o cubismo deu um grande passo à frente ao tomar os elementos do objeto em sua "integralidade construtiva" e em seu valor plástico intrínseco, mas, ainda assim, não conseguiu superar a enumeração, a adição e, quando tentou a síntese, caiu no imobilismo, ou seja, mais uma vez na visão tradicional da arte. Por esse caminho, chegou à idéia da *pintura pura*, interessando-se quase exclusivamente pelas relações entre planos e volumes, e conseqüentemente atolando-se numa repetição monótona de formas estáticas, sem nunca chegar à síntese dinâmica viva do universal. As simpatias que Boccioni tem por Picasso e por Léger não lhe impedem formular esse juízo de caráter geral a respeito do cubismo.

Porém, mais interessante ainda é a causa desse grave limite do cubismo, causa que Boccioni descobre na incapacidade dos cubistas conceberem o "tema" do quadro ou da estátua. Se é verdade, argumenta Boccioni, que é preciso destruir todos os hábitos literários e filosóficos vulgares que infestam a pintura, também é verdade que não é preciso reduzir-se ao puro formalismo dos acordos de tons, linha e volume. Portanto, é necessário que haja na obra um "tema" que permita ao artista escapar ao duplo perigo, tanto da anedota como da abstração.

A chave boccioniana do "tema" está na emoção. De fato, de acordo com a sua definição, "emoção e sujeito são sinônimos". Mas, o que é a emoção pictórica, se não um "estado de alma plástico"? Portanto, estado de alma plástico e tema coincidem.

Boccioni retoma várias vezes a noção de estado de alma plástico, como que retornando a um ponto basilar da sua poética. Resumindo as suas definições, poderíamos dizer que o estado de alma plástico é a avaliação lírica dos elementos plásticos da realidade interpretados na própria emotividade da sua dinâmica, em vez de através de imagens literárias ou filosóficas. A realidade objetiva em movimento é um conjunto de forças, direções, choques, simpatias, afinidades, discrepâncias, explosões, espessuras, lisuras, pesos, elasticidades, que o estado de espírito apreende e organiza até a transfiguração completa dos objetos que dela são causa ou fundamento.

Reaparece, portanto, nesse ponto, o sentimento da "fatalidade dramática" da vida universal: "A pintura dos estados de espírito quer que esse arabesco de formas e de cores se determine no artista em sua *fatalidade dramática característica.* Essa é a pura parte viva, *criadora* da intuição artística... Há nos movimentos da matéria elementos de passionalidade que fazem com que as linhas de um drama plástico convirjam para uma determinada catástrofe. Portanto, a composição de um estado de espírito plástico não se baseia nas disposições dos gestos de figuras ou na expressão de olhos, de rostos, de atitudes, mas consiste na distribuição rítmica das forças dos objetos, dominadas e guiadas pela própria energia do estado de espírito que compõe a emoção." A conclusão disso é, assim, uma visão da arte em que o estado de espírito plástico não é mais a narrativa psicológica de um fato determinado, mas a síntese de uma emotividade ou drama universal de que nós também fazemos parte, como toda a realidade que nos envolve, isto é, do qual faz parte tanto "a dor de um homem" quanto "a de uma lâmpada elétrica, que sofre, e se atormenta, e grita com as mais dilacerantes expressões de cor". Segundo Boccioni, "é com essa novíssima concepção dos movimentos da matéria, expressos não como valores acidentais de interpretação sentimental e narrativa do verdadeiro, mas como equivalentes plásticos da vida em si, que chegamos à definição dinâmica da expressão, que é a intuição da vida".

O círculo teórico de Boccioni fecha-se, ligando-se assim ao início da sua especulação, ao impressionismo. Em sua conclusão, porém, a verdade do impessionismo sai afinal dos seus limites provisórios e específicos para atingir, ainda que sem perder seus dados de imediação, um caráter cósmico.

A esta altura, porém, coloca-se necessariamente a questão de como, com qual linguagem figurativa os futuristas realizaram essa sua poética.

Síntese de cubismo e divisionismo

Olhando-se os quadros pintados por volta de 1910, fica claro que a linguagem utilizada pelos futuristas é fundamentalmente a divisionista; um divisionismo dinâmico, onde o movimento é dado pelas reverberações luminosas que envolvem os corpos, multiplicando as suas vibrações e dilatando-as no espaço. *A cidade que sobe*, *Cena alegórica*, *Dor de Boccioni* são concebidos nesses moldes; assim como *Os funerais do anarquista Galli* ou a *Estação de Milão,* de Carrà.

No *Manifesto técnico*, essa derivação direta do divisionismo é confirmada em claras letras, ainda que nelas se reivindique o direito da instintividade do procedimento contra as tendências a fazer dele um método de fria aplicação: "Não pode subsistir pintura sem *divisionismo*... O divisionismo, no pintor moderno, deve ser um *complementarismo congênito*, por nós julgado essencial e fatal." No *Manifesto dos pintores futuristas* não falta nem mesmo a homenagem a Segantini e a Previati. De resto, as obras pré-futuristas de Balla, Boccioni, Carrà e Russolo são veristas-divionistas ou impressionistas-divisionistas. Balla, que teve em Roma uma forte influência sobre o jovem Boccioni, sobre Sironi e Severini, era um típico representante do positivismo científico e do verismo social na arte, que ele via traduzíveis em pintura apenas com a técnica divisionista.

Alguns passos do *Diário* de Boccioni deixam entrever essa influência recebida: "Agora o grande coração e a grande mente da humanidade rumam para uma virilidade feita de precisão, de exatidão e de positivismo." É uma página de setembro de 1907. Balla já tinha pintado e pintava periferias urbanas, bairros operários, mendigos, doentes, cenas de miséria, uma temática que exerceu também a sua influência sobre Boccioni e Sironi. No entanto, com o advento do futurismo, algum tempo depois, Balla passou a sofrer a influência das idéias do seu jovem amigo, de Boccioni, e pintou em 1912 a sua primeira obra futurista, *Cachorrinho na coleira*, um quadro famoso pela tentativa de representar o movimento através da multiplicação das patas do cachorro, dos pés da senhora e das oscilações da coleira — solução do dinamismo que, mais tarde, como vimos, Boccioni rejeitará. De qualquer maneira, esse quadro de Balla também foi pintado com a técnica divisionista

Por volta de 1911, todavia, completa-se uma transformação do futurismo primitivo em sentido cubista. A vibração luminosa divisionista em geral permanece, mas as formas orientam-se cada vez mais para o sintetismo de tendências cubistas. Vejam-se os *Sacolejões de carrinho*, de Carrà, daquele ano. De 1912 a 1915 esse fato domina a produção futurista. É o cubismo analítico que influencia particularmente os futuristas. Um quadro como *Mulher + garrafa + casa*, de Carrà, ou *Trem numa paisagem*, de Severini, ou *Síntese de paisagem de outono*, de Soffici, de 1913, dão a medida correta de quanto o cubismo tinha impressionado os jovens futuristas italianos. O mesmo acontecera também com Boccioni, mas em suas telas o grau de autonomia é muito superior: *Elasticidade*, *Decomposição de figuras na mesa*, *Matéria*, de 1912. *Dinamismo de um ciclista* e *Dinamismo de um corpo humano*, 1913, demonstram de fato que a linha de pesquisa futurista em Boccioni manteve a sua originalidade e a sua força.

Boccioni pronunciou-se em vários pontos dos seus escritos acerca do problema das relações do futurismo com o cubismo. Para ele, a assimilação da experiência cubista fora necessária para unir ao contraste das cores complementares apreendido pelos neo-impressionistas, ou divisionistas, o contraste das formas. Em outras palavras, tratara-se de fazer uma síntese dinâmica das duas pesquisas: divisionismo da cor, divisionismo da forma. O dinamismo futurista, explica Boccioni, "propõe-se unir os esforços impressionistas e os esforços cubistas num todo que possa dar uma forma *única integral e dinâmica* à idéia de vibração (dinamismo impressionista) e à idéia de volume (estática cubista)".

Significado de Boccioni

Boccioni é, portanto, o representante mais típico e mais dotado do movimento, a personalidade mais conspícua. Do emaranhado das contradições futuristas, ele conseguiu retirar um sentido, uma visão vital porque conscientemente ligada aos problemas da cultura e da arte do nosso tempo.

No esfacelamento dos valores degenerados do século XIX, para o qual colaborou como todos os artistas da vanguarda, ele intuiu o perigo do fragmentismo impressionista de um lado e do arabesco da pintura pura de outro. Por isso, seu esforço criativo e teórico foi o de encontrar um centro que substituísse a queda dos antigos valores: uma concepção unitária contra o fragmentismo e um conteúdo novo que desse sangue novo ao plasticismo puro. Em seu pensamento, o estado de espírito plástico, remédio para o risco de "perder-se na abstração", devia ser exatamente este centro: "O resumo definitivo de todas as pesquisas plásticas e expressionistas." Portanto, deveria ser o futurismo não apenas uma síntese dos valores formais divisionistas e cubistas, mas também uma síntese dos valores expressionistas. Como Picasso, Boccioni também não foge desta condição criativa. Para ele também, como para Picasso, a obra é o resultado expressivo da emoção: "É a emoção que dá a medida, freia a análise, legitima o arbítrio e cria o dinamismo." À emoção ele sacrifica "todas as habilidades da profissão"[18]. Essa emoção, junto com aquilo a que chamava "a febre da intuição" e com a sua vontade de fazer brotar de dentro das coisas as energias infinitas da natureza, são sem dúvida aspectos do seu expressionismo especial. Não terá sido esse *futurismo expressionista* que Siqueiros fez reviver, no México, em suas grandes pinturas murais?

O elemento irracional, alógico, intuicionista de Boccioni, em suas obras, revelava-se uma espécie de ebriedade dramática com o espetáculo da vida universal, que ele procurava e descobria em cada porção de realidade. Essa ebriedade cósmica era autêntica, apesar de ter início no fim daquele ato voluntarista que deixava atrás de si qualquer outro problema. E, na verdade, é singular considerar em Boccioni os frutos desse encontro entre positivismo e irracionalismo.

Mas, deixando de lado essas considerações, em Boccioni encontrava-se viva, sob o confuso fervilhar de todas as contradições, uma justa urgência, que em sua pintura, mais do que na sua escultura, ele conseguiu representar: a urgência de ser um artista do seu tempo, presente e ativo na vida moderna. A importância de Boccioni e do primeiro futurismo está justamente na renovação da sensibilidade frente à realidade contemporânea, na invenção ou na descoberta de uma nova temática, que enriquecia o repertório das imagens poéticas do mundo figurativo. "A musicalidade da linha e das dobras de um vestido moderno tem, para nós, uma força emotiva e simbólica igual à que o nu teve para os antigos", está escrito no *Manifesto técnico*. Esta era uma maneira de ser dentro de uma realidade atual, uma maneira que colocava novos problemas de expressão, que abria um novo setor de experiências figurativas fora da repetição, típica do século XIX, das contemplações agrestes ou das cenas de gênero. E não importa se o ônus negativo de todo o lastro que o futurismo havia embarcado, acabará fazendo com que seu núcleo autenticamente renovador também vá a pique. Tal núcleo existiu e bastaria o futurismo russo, ao menos na poesia, para confirmá-lo. É por causa desse núcleo que a obra futurista de Boccioni resiste e ainda hoje oferece mais de um ensinamento.

Esse fato, mesmo com a justa rejeição crítica do futurismo em todas as suas manifestações de histerismo nacionalista e de fragorosa superficialidade, deve ser sublinhado. Entre outras coisas, sabemos que não só o futurismo degenerou... A nova vanguarda, na Itália, depois da Primeira Guerra Mundial, só iria nascer por volta de 1930, a partir dos intelectuais e dos artistas da oposição antifascista.

---

[18] Cf. G. Perocco, *Primi espositori di Ca' Pesaro*, cit., p. 116: carta de Boccioni a Barbantini, setembro de 1910.

9

A REGRA DO ABSTRACIONISMO

Duas tendências

O abstracionismo surgiu por volta de 1910, quase ao mesmo tempo, em diversas partes da Europa. O problema das datas é relativamente difícil, mas não é um problema fundamental. Quem foi o primeiro artista a fazer uma escultura ou um quadro abstrato? Existem desenhos abstratos de Picabia que remontam a 1907, mas talvez o alemão Hoelzel o tenha precedido. Como quer que seja, apenas entre 1910 e 1914 o abstracionismo adquire uma fisionomia específica e entra para a história da arte contemporânea como movimento. Mais do que a primazia de uma nação ou de um artista na sua invenção, é importante sublinhar este fato e demonstrar que o nascimento do abstracionismo era, então, a conseqüência inevitável de uma série de premissas históricas e estéticas que se determinaram no começo do novo século.

Por volta de 1930, alguns dos protagonistas da história abstracionista imaginaram substituir o termo *abstracionismo* pelo termo *concretismo*, tendo percebido que falar de arte abstrata era, no mínimo, impróprio. De fato, uma imagem enunciada numa tela ou realizada num material plástico, por mais abstrata que seja, já é por si mesma concreta; além disso, o abstracionismo puro, não se inspirando de maneira alguma na realidade natural e, portanto, não obtendo dela nenhum elemento, isto é, não sendo o resultado de uma *abstração*, mas a proposta de uma *nova realidade*, coloca-se logicamente fora de tal denominação. Todavia, essa substituição do termo abstracionismo feita com mais de vinte anos de atraso, depois que manifestos, escritos, títulos de obras, haviam-no utilizado com orgulho, só pode gerar confusão. Os argumentos que Seuphor, em seu livro sobre *L'art abstrait*[1], expôs para rejeitar essa substituição são, sem sombra de dúvida, válidos. De resto, o uso da palavra abstracionismo já se generalizou a tal ponto, que não há motivos para mudá-la. Ao se dizer *abstracionismo* logo se entende algo muito bem definido em sua história e em seus diversos aspectos, algo que a palavra *concreto* certamente não permite entender com igual clareza. Portanto, nós também, adequando-nos ao uso, utilizamos esse termo nestas páginas.

---

[1] M. Seuphor, *L'art abstrait*, Maeght, Paris, 1949, pp. 12-14.

Já no capítulo dedicado ao expressionismo tivemos oportunidade de enfrentar o tema do abstracionismo. Tratava-se, porém, do primeiro abstracionismo kandinskiano, um abstracionismo feito de impulsos líricos, relacionados ao princípio da inspiração romântica entendida como efusão do espírito. O abstracionismo de que queremos nos ocupar agora, entretanto, é o abstracionismo do rigor intelectual, da regra, da geometria. Isso não significa, portanto, que essas duas tendências não tenham em comum a mesma raiz idealista ou, pelo menos, mística, ainda que o misticismo de um Mondrian é de natureza mental, em vez de emotiva como no primeiro Kandinsky. Se, de fato, no primeiro Kandinsky, encontramos uma forma de ascetismo que se liberta do peso da realidade material através de um êxtase repentino, que o relaciona com a substância espiritual do universo, em Mondrian encontramos, ao contrário, um ascetismo de origem rigorista ou calvinista, que tende a superar a flutuação das paixões, as perturbações e as incertezas sentimentais através de um rigoroso processo de despersonalização de si mesmo, de libertação dos estímulos individuais. No mundo futuro de Mondrian, o homem não será "nada em si, será apenas parte do todo; e, então, tendo perdido a vaidade da sua pequena e mesquinha individualidade, será feliz nesse Éden que terá criado"[2].

Este Éden nada mais é que *a cidade futura*, construída segundo os padrões do neoplasticismo. Há uma marca profunda dessa concepção utopista no *III Manifesto*, publicado com o título *Rumo a uma nova formação do mundo*: "As ridículas I, II e III Internacional Socialista foram apenas exterioridades; feitas de palavras. O internacional do espírito é interior, intraduzível em palavras. Longe de ser uma redundância de vocábulos, constitui-se de atos plásticos e de força vital interior. Força espiritual. Assim, esquematiza-se o novo plano do mundo. Não fazemos apelo aos povos: *unam-se!* ou *unam-se a nós!* Não fazemos nenhum apelo aos povos.

---

[2] Cf. O. Morisani, *L'astrattismo di Piet Mondrian; con appendice di scritti dell'artista*, Neri Pozza, Veneza, 1956, p. 119. As palavras são de Mondrian. Exceto onde será indicado, todas as citações de Mondrian são extraídas deste volume.

Nós sabemos que aqueles que se unirão a nós já pertencem ao novo espírito. Somente junto com eles será possível modelar o corpo espiritual do novo mundo. Ajam!"[3]

Como se vê, da mesma maneira que em Kandinsky, em Mondrian não falta nem mesmo o profetismo, o acento inspirado de quem acredita na regeneração do mundo pela virtude taumatúrgica do espírito liberto dos limites precários do contingente. Todavia, entre as duas posições, que representam as tendências fundamentais do abstracionismo, há uma diferença bastante profunda. No primeiro Kandinsky nota-se a repulsa, de claro sabor expressionista, de toda aparência positivista; em Mondrian, ao contrário, o chamamento ao cientificismo é constante. Em 1867, por ocasião da Exposição Universal de Paris, Ravaisson, em seu famoso *Rapport sur la philosophie*, preconizara o advento próximo de um "positivismo espiritualista". Talvez se possa afirmar que, em arte, Mondrian é exatamente o representante mais conseqüente dessa concepção, ou seja, é aquele que levou à conclusão as idéias de uma arte inspirada na perfeição das leis científicas e matemáticas no sentido já preconizado pela ala cubista da Gleizes e Metzinger.

O abstracionismo na Rússia

Se é verdade que o expoente mais seguro do abstracionismo geométrico é Mondrian, é certo ao contrário que o centro maior da cultura abstracionista, da pesquisa e da elaboração teórica, bem como do abstracionismo como movimento, foi, de início, tanto a Rússia dos anos que precedem imediatamente a Primeira Guerra Mundial, como a jovem República Soviética dos anos que seguem imediatamente à Revolução de Outubro. De fato, entre 1905 e 1914 primeiro, e entre 1917 e 1925 depois, o abstracionismo ali se afirmou amplamente, orientando-se em três correntes fundamentais, que tomaram o nome de racionismo, suprematismo e construtivismo.

Até 1905, a arte e a literatura russa haviam permanecido fiéis sem nenhuma hesitação ao realismo do século XIX. A tradição desse século, sobretudo no caso a literatura, incluía gigantes tais, que ninguém ousava pensar em ter de eliminá-los do horizonte. Era uma grande tradição democrática, que se desenvolvera numa luta obstinada contra o absolutismo czarista. Pode-se dizer que, até aquela data, os intelectuais russos sentiram menos que em outra parte o contragolpe da involução burguesa que se verificou na Europa Ocidental. De fato, na Rússia, a revolução democrático-burguesa ainda não se havia completado e, portanto, o ímpeto revolucionário perdurava de várias maneiras, criando fortes ligações entre o povo e os intelectuais. A ruptura, que no oeste europeu se determinara diversos anos antes, na Rússia manifestou-se com igual dramaticidade apenas depois da revolução de 1905. Nessa revolução, as forças populares intervieram com extrema decisão, imprimindo-lhe um nítido caráter socialista. Foi um vasto movimento social que sublevou operários e camponeses, abalando o regime feudal em suas fundações. O poder czarista, todavia, resistiu ao ataque e dele saiu vitorioso.

---

[3] *De Stijl*, 1921.

A repressão foi impiedosa e lançou no desespero aquele numeroso grupo de intelectuais que se haviam aproximado das forças populares em seu momento de ascensão. A brutalidade dessa repressão levou à quebra de muitos sonhos humanitários e fez com que esses filhos pródigos da burguesia desertassem da luta, se refugiassem em si mesmos, procurassem inspiração em doutrinas místicas. Górki, lembrando esse período, define-o como o "período de absoluto arbítrio do pensamento irresponsável, da completa *liberdade de criação* dos literatos... o mais vergonhoso e desavergonhado decênio na história dos intelectuais russos"[4].

Nesse período, rompe-se de maneira acentuada a tradição cultural do realismo. As experiências extremas do decadentismo ocidental desenvolvem-se então, na Rússia, com incrível rapidez e dão vida às tentativas mais disparatadas, ao individualismo mais exasperado, aos jogos intelectualistas e às alquimias estéticas mais arriscadas. Assim, em pouco tempo, brota e cresce nesse clima também a semente da vanguarda, entrelaçando os seus ramos à vegetação decadente.

Naqueles anos, em Moscou, a vida artística era bastante intensa. A pintura francesa, dos fovistas aos cubistas, tinha fervorosos admiradores e imitadores. Os riquíssimos marchands Sciukin e Morosov contavam em suas coleções centenas de telas de Cézanne, Picasso e Matisse. Nada do que se fazia em Paris passava desapercebido. Todavia, os artistas russos não se contentaram em acolher as novas experiências ocidentais; também procuraram desenvolvê-las de modo original. Foi exatamente por esse esforço criativo, que tem como base de apoio sobretudo a lição cubista, que nasceu o abstracionismo geométrico.

O racionismo surgiu em 1909. Seus criadores foram Larionov e Gonciarova. Quatro anos mais tarde foi afinal publicado o *Manifesto*, que teve uma parte traduzida para o italiano alguns anos depois, por ocasião de uma mostra racionista realizada em Roma[5]. Neste *Manifesto*, o racionismo é definido como "uma síntese de cubismo, futurismo e orfismo".

---

[4] Cf. M. Górki, *Arte e letteratura nell' U.R.S.S.: Relazione al primo congresso degli scrittori sovietici* (1934), Ed. Sociali, Milão, 1950, p. 41.

Quanto aos quadros de Larionov e de Gonciarova, em geral, pode-se notar neles sobretudo uma certa influência de Delaunay, ao menos no desejo de alcançar, como ele, a transparência cristalina da cor. A luz, a luminosidade, a clareza dos raios que criam no espaço estruturas nítidas são o único problema desses dois artistas, que procuram resolvê-lo com uma pintura que lembra a geometricidade cintilante dos cristais de quartzo. O que, contudo, é novo nessa pintura é a ausência dos objetos, da imagem do mundo real. O último vínculo do cubismo com a objetividade foi rompido. Essa pintura, todavia, mantém sua concretude, não está livre do volume, nem, portanto, da profundidade, do claro-escuro. Caberá a Malevitch fazer com que a arte figurativa dê o passo definitivo rumo à abstração absoluta.

Se aceitarmos a data que ele fixou, mas que alguns põem em dúvida[6], Malevitch teria dado esse passo tão prenhe de conseqüências rumo à arte contemporânea em 1913. Ele mesmo conta: "Quando, em 1913, no decorrer dos meus esforços desesperados para libertar a arte do peso da objetividade, me refugiei na forma do quadrado e expus um quadro que não representava outra coisa a não ser um quadrado negro sobre um fundo branco, os críticos e o público se queixaram: 'Perdeu-se tudo aquilo de que um dia gostamos. Estamos num deserto. Temos pela frente apenas um quadrado negro sobre um fundo branco!' E buscavam-se palavras 'de peso' para afastar o símbolo do deserto e para reencontrar sobre o 'quadrado morto' a preferida imagem da 'realidade', a 'objetividade real' e a 'sensibilidade moral'. A crítica e o público consideravam aquele quadrado incompreensível e perigoso... Mas nada mais se podia esperar.

"A ascensão às alturas da arte não objetiva é cansativa e cheia e tormentos, e ainda assim nos torna felizes. Os contornos da objetividade afundam cada vez mais, a cada passo, e por fim o mundo dos conceitos objetivos — 'tudo aquilo de que um dia gostamos e de que vivemos' — torna-se invisível. Não há mais 'imagens da realidade', não há mais representações ideais, nada há mais, a não ser um deserto!

"Aquele deserto porém está cheio do espírito da sensibilidade não-objetiva, que o penetra todo.

---

[5] A exposição foi organizada em 1917 na Galleria delle Due Isole.

[6] Cf. a parte biográfica no *Catalogo* da exposição de Kazimir S. Malevic, Editalia, Roma, 1959, organizado por P. Bucarelli e G. Carandente.

"Eu também me senti preso por uma sujeição que assumiu as dimensões da angústia, quando tive de abandonar 'o mundo da vontade e da representação' em que eu tinha vivido e me criado e em cuja realidade eu havia acreditado.

"O êxtase da liberdade não-objetiva me levou porém para o 'deserto', onde não existe outra realidade a não ser a sensibilidade... — e, assim, a sensibilidade tornou-se o único conteúdo da minha vida.

"O que eu havia exposto não era um 'quadrado vazio', mas a sensibilidade da inobjetividade.

"Reconheci que a 'coisa' e a 'representação' haviam sido tomadas pela própria imagem da sensibilidade e concebi a falsidade do mundo da vontade e da representação."

O *Manifesto do Suprematismo*, para cuja forma literária colaborara o próprio Maiakóvski foi publicado em São Petersburgo em 1915. Malevitch, porém, desenvolveu o seu pensamento em escritos sucessivos. Em 1920, surgiu o seu ensaio mais importante: *O suprematismo, ou seja, o mundo da não-representação*[7]. Nesse ensaio, a sua teoria da arte e a sua poética são enunciadas de maneira detalhada.

De acordo com Malevitch, a arte do passado ainda vive em nossos dias, não por aquilo que ela representou — cenas mitológicas, atos de heróis, imagens sagradas —, mas por uma virtude atemporal, que supera a contingência e a finalidade prática daquelas representações. De fato, decaídos os tempos em que os sujeitos heróicos, mitológicos e sagrados podiam ter um sentido, a força daquelas obras não deixou de existir, ainda que a maioria das pessoas olhem para elas apenas do ponto de vista da pura narração religiosa ou profana, tanto que se fosse possível extrair dessas esculturas ou dessas telas a virtude pelas quais elas de fato vivem, muito poucos perceberiam. Tal virtude misteriosa que distingue uma obra-prima de uma obra falida, ainda que ambas tenham porventura o mesmo tema e as mesmas intenções, é a *sensibilidade plástica pura.*

Este, segundo Malevitch, é o problema com que se depara o artista moderno: deve ele continuar a pintar e a esculpir cenas ou narrativas a serviço da Igreja e do Estado? Não seria melhor ele escolher o caminho da liberdade, isto é, o caminho de uma arte finalmente livre dos objetivos práticos, pintando ou esculpindo *somente* segundo a exigência da sensibilidade plástica pura?

---

[7] Este ensaio, do qual se retirou a citação precedente e no qual Malevitch retoma as mesmas palavras e temas do *Manifesto*, foi reeditado mais tarde parcialmente pela Bauhaus, em 1927 (Langen Verlag, Munique), junto com o outro ensaio, escrito em 1923 e publicado em 1926, *Introduzione alla teoria dell'elemento addizionale*, num livro único sob o título *Die Gegenstanslose Welt.*

Malevitch escolheu a segunda solução. Daí o sentimento do seu *suprematismo* — suprematismo, de fato, nada mais significa senão supremacia absoluta dessa sensibilidade pura nas artes figurativas.

Com base nessas considerações, fica claro, portanto, que o mundo da objetividade, com o seu amontoado de significados práticos, extra-estéticos, se torna para o artista um sério elemento de distração, de desespero psicológico, em que ele corre o risco de estraviar-se, perdendo de vista o fim verdadeiro da arte. É preciso, portanto, que, para ser mais rápido, mais pronto, mais sagaz, ele abandone os pesos humilhantes e monótonos do mundo real. Dessa maneira, as probabilidades de conseguir chegar às praias absolutas da sensibilidade plástica pura aumentarão. Eis porque Malevitch desejou fazer um "deserto" ao seu redor. Ele estava convencido de que, nesse deserto, poderia afinal sentir, em sua pureza, aquela *vox clamantis* da arte que é impossível ouvir na ensurdecedora vida do mundo objetivo.

Os meios ou modos figurativos para realizar tal operação estética foram herdados por Malevitch do cubismo. De resto, isso acontecia com todos os abstracionistas geométricos contemporâneos de Malevitch, inclusive Mondrian. Antes da sua primeira obra abstrata, isto é, o famoso *Quadrado negro sobre fundo branco*, que ele datou de 1913, Malevitch, pintou numerosas telas onde é bem visível, num primeiro momento (1911), a influência de Léger e, a seguir (1912-1914), a influência do cubismo analítico e sintético. Se a data que ele fixou para a sua primeira obra abstrata está correta, isso significa, ao contrário, que Malevitch continuou pintando quadros cubistas mesmo depois de 1913, durante pelo menos um ano. O seu abstracionismo deriva do cubismo por extrema simplificação, por uma redução deste às figuras elementares da geometria: ao retângulo, ao triângulo, à linha, ao círculo.

Malevitch subdivide o suprematismo em três fases: o período negro, o período colorido e o período branco. Este último período é o que se iniciou em 1918, durante o qual ele pintou formas brancas sobre fundos brancos. Com essas telas, Malevitch queria "exprimir o poder da estática através de uma economia essencial da superfície". Dessa maneira, os problemas formais acabam ocupando por inteiro a inteligência de Malevitch, direcionando-o cada vez mais para uma rarefação estilística, até, justamente, a solidão da tela branca — a essência da arte, extraída do invólucro das coisas representadas, assim se volatilizou.

Nos anos imediatamente anteriores à guerra, Malevitch fizera amizade com Vladimir Tátlin, que será o criador do construtivismo. Os dois artistas, em fevereiro de 1915, organizaram uma exposição em São Petersburgo, onde expuseram cerca de vinte obras cada um. Foi exatamente depois dessa mostra que surgiram entre eles profundas divergências de natureza teórica, a ponto de, numa exposição sucessiva, sempre em São Petersburgo, no mês de dezembro do mesmo ano, Malevitch e Tátlin colocarem as suas obras e as dos seus seguidores em duas seções claramente distintas, como se tratasse de diferentes tendências artísticas[8]. Na realidade, era bem esse o caso.

Ao contrário de Malevitch, de fato, a posição de Tátlin tendia, ainda que confusamente, a uma inserção prática na sociedade. Os primeiros trabalhos de Tátlin haviam sido parecidos com os de Malevitch e de Larionov, dos quais fora aluno: cezanismo, fovismo, cubismo. Gradativamente, porém, o fascínio da técnica o persuadira a voltar suas pesquisas nessa direção, convencido de que só assim era possível apreender o espírito dos tempos novos.

As premissas de Tátlin devem, portanto, ser reconhecidas sobretudo na pintura de objetos cubistas, livre porém de qualquer referência ao dado representativo do real e, ao mesmo tempo, na influência das idéias futuristas, que haviam revelado aos artistas a validade moderna da estética da máquina.

As composições estruturais de materiais variados, que Tátlin começou a executar em 1913, sobretudo as suspensas em fios de ferro, tinham o aspecto de construções técnicas específicas. A gratuidade da invenção não impedia que nelas se revelasse, ainda que em germe, a intuição de uma nova forma de beleza que acabaria tendo as mais amplas conseqüências.

As diferenças entre suprematismo e construtivismo manifestaram-se com uma evidência muito maior depois da Revolução de Outubro.

Se o fracasso da revolução de 1905 semeara a desconfiança entre os intelectuais, os poetas, os artistas, levando-os a posições de isolamento, de misticismo e de deserção, a revolução vitoriosa de 1917 tornou-se, ao contrário, para muitos, um chamamento profundo, um ponto seguro de referência em meio ao caos. Algo semelhante ocorrera em Paris, no ano de 1871, durante o perigo da Comuna, quando escritores decadentes, poetas malditos, refratários e boêmios, junto com artistas como Courbet e Manet, haviam se unido aos insurretos cultivando a esperança de um futuro livre e novo.

Também na Rússia, numerosos escritores e artistas de vanguarda passaram-se para o lado da revolução. Passaram-se suprematistas, construtivistas, futuristas. Passou-se Alexander Blok, o grande poeta simbolista, que escrevia: "A revolução é o começo da vida: ela desperta para a vida o homem inteiro, se ele souber se colocar à sua cabeça; ela tende todas as suas forças e abre-lhe abismos de conhecimento que antes lhe eram fechados." Passaram-se também poetas e intelectuais de todas as outras tendências, desde Pasternak a Essênin e a outros mais, além, naturalmente, daqueles que, como Górki, já militavam há anos ao lado do povo.

---

[8] Cf. o *Catalogo* da exposição de Malevitch, *op. cit.*, parte biográfica.

É importante sublinhar esse fato, pois o processo de elaboração da cultura e da arte soviéticas tem os seus primeiros movimentos nessas circunstâncias agitadas, carregadas de força, mas também contraditórias. Junto com escritores e artistas de formação realista, que se desenvolveram na linha da tradição do século XIX russo, encontravam-se, portanto, artistas e escritores provenientes de todo tipo de tendências formalistas e de vanguarda, homens nutridos de inquietudes, de exasperações, de angústias, mas também de uma nova confiança; homens que, no fogo da revolução, viam a destruição de um passado odiado e a possibilidade de mudar a existência, de encontrar um ponto de apoio para o seu futuro.

Nos primeiros tempos da revolução, o desenvolvimento da cultura ocorreu de forma espontânea. Depois, os artistas, os poetas, os escritores, acabaram por se organizar em vários grupos de tendência, em polêmica ou em aliança entre si, desde os grupos com características anarcóides aos fechados em posições de extremismo sectário. Nos primeiros anos, o governo soviético não apenas não interveio contra as tendências de vanguarda, como as favoreceu. Lunatchárski, então comissário para a Instrução, interessou-se positivamente pela arte moderna, contribuindo para torná-la conhecida, para difundi-la. Os novos artistas tiveram cargos oficiais nas escolas de arte, nas academias, nos museus. Malevitch foi nomeado professor na Academia de Belas-Artes de Moscou em 1917 e, no ano seguinte, foi chamado por Marc Chagall, na época comissário de Belas-Artes de Vitebsk, para a Academia dessa cidade. Em 1919, teve a cátedra de pintura da Escola Nacional de Arte Aplicada de Moscou e, em 1924, tornou-se diretor do Instituto para o Estudo da Cultura Artística em Leningrado. Cargos análogos tiveram Tátlin, Kandinsky, El Lissitzky e numerosos outros pintores e escultores. As obras dos artistas de vanguarda apareciam em todas as exposições oficiais, na pátria e no exterior. Isso pelo menos até 1927, ou seja, até a mostra organizada em Varsóvia, onde suprematistas e construtivistas estiveram presentes com uma participação bastante ampla.

No entanto, os problemas de fundo colocados pela revolução não tardaram a surgir da confusão pós-revolucionária dos primeiros anos — problemas difíceis, intrincados, novos. A exigência de uma arte que se inserisse na nova realidade soviética, que assimilasse as suas instâncias e expressasse as suas necessidades, era profundamente sentida. É uma das páginas mais complexas da história da cultura russa contemporânea, página muitas vezes dramática, dilacerada por violentas contradições, mas, com certeza, uma página rica em valor histórico e em ensinamentos.

Nem todos os escritores e artistas que haviam aderido à revolução tinham conseguido transformar inteiramente a si mesmos num sentido revolucionário. Por outro lado, tal transformação não podia depender apenas de um ato de boa vontade, nem tampouco poderia ser obtida com um decreto de cima. Tratava-se de processos individuais muitas vezes lentos e sutis. Assim, por essas razões, não eram poucos os artistas, os poetas, os escritores, que sentiam toda a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de aderir de uma maneira completa ao processo revolucionário. A discordância entre seu eu individual e o significado social da revolução ficara, em alguns casos, carregada de tragédia.

Era o caso de grandes poetas como Essênin, como Pasternak, de um escritor sensível como Oliecha. Com todas as forças eles procuravam eliminar essa discordância; seu tormento era sincero, eles eram homens fiéis, convictos da verdade e da justiça da revolução; mas essa tentativa não conseguia pacificá-los, não encontravam uma solução que os satisfizesse.

Entre os artistas de vanguarda que mais procuraram sair das posições do individualismo para aderir às novas exigências da cultura revolucionária, houve o grupo de Maiakóvski, organizado na Lef, a Frente de Esquerda das Artes, em torno da qual, além dos futuristas, reuniam-se sobretudo os construtivistas, homens de cinema como Eisenstein, ou diretores de teatro como Meyerhold ou escritores como Babel. Lembrando os anos da Lef, Eisenstein escrevia: "A Lef lutava para eliminar tudo o que é ultrapassado pela vida, servindo-se dos jornais, das conferências, dos discursos. Havia muito o que fazer. As lembranças que tenho de Maiakóvski confundem-se com uma interminável série de conferências no Museu do Politécnico, na Sala do Conservatório... Até hoje isso me permanece inapagado na memória; uma voz forte, um rosto viril, uma dicção precisa, pensamentos precisos. E a luz da Revolução de Outubro sobre todas as coisas."[9]

Para os artistas da Lef, o engajamento revolucionário era um engajamento que caracterizava todo o seu trabalho. Eles tinham entendido que uma arte nova já não podia prescindir do fato de que um povo incontável tornara-se o primeiro protagonista da história, estado, governo, nação socialista. Eles estavam convencidos de que a arte deveria deixar de ser puro experimento, jogo gratuito, para tornar-se expressão da verdade revolucionária, veículo dos sentimentos e das idéias que a revolução tinha suscitado. Mas os artistas da Lef também compreendiam que uma iniciativa do gênero só era possível ficando no terreno da arte moderna, movendo-se de dentro da sua dialética e desenvolvendo os autênticos valores expressivos novos, os procedimentos originais, as descobertas e as invenções mais seguras da vanguarda. Enfim, eles estavam convencidos de que não era possível colocar o vinho jovem, enérgico, frisante da revolução nos velhos odres da tradição do século XIX.

---

[9] Cf. S. Eisenstein, *L'avant-garde en U.R.S.S.*, em "Les lettres françaises", Paris, n. 718, abril de 1958.

Claro, uma operação desse tipo tornava-se difícil para os suprematistas. Sua polêmica contra a arte a serviço de qualquer organização social constituía um obstáculo insuperável. Malevitch não via nenhum ponto de contato entre a sensibilidade plástica pura e os problemas da vida prática — as duas coisas, para ele, desenvolviam-se em esferas completamente diferentes. "O suprematismo", escrevia, "tanto na pintura como na arquitetura, está livre de toda tendência social ou materialista, qualquer que seja ela. Toda idéia social, por maior e significativa que possa ser, nasce da sensação da fome; toda obra de arte, por medíocre e sem sentido que seja na aparência, nasce da sensibilidade plástica. Estaria na hora de reconhecer, afinal, que os problemas da arte e os do estômago e do bom senso estão muito longe uns dos outros."[10] Em outras palavras, Malevitch recusava-se a admitir que os conteúdos da vida pudessem tornar-se os conteúdos da arte. Em sua obsessiva defesa da pureza plástica, não conseguia mais enxergar o problema da arte como problema de expressão. Desse modo, a arte corria o risco de se transformar, para ele, em ausência de todo e qualquer conteúdo.

Contra essa posição, como já foi mencionado, insurgiam-se vivamente os construtivistas de Tátlin. Isso aconteceu sobretudo por volta de 1920. Tátlin e seus seguidores preconizavam, a essa altura, a abolição da arte como tal, considerando-a um estetismo burguês ultrapassado. Eles incitavam os artistas a se dedicarem a uma atividade diretamente útil à sociedade, procurando convencê-los a se aplicarem apenas àquelas formas que tivessem relação com a vida — ou seja, à publicidade, à composição tipográfica, à arquitetura, à produção industrial. Sob esse aspecto, Tátlin foi um pioneiro daquilo que hoje se chama desenho industrial[11].

---

[10] *Manifesto do suprematismo*, Petrogrado, 1915.

[11] Cf. P. Ricci, *Ilya Glazunov; Appunti per una storia dell'arte sovietica*, Pierro, Nápoles, 1959.

Os resultados do construtivismo nesses campos foram altamente positivos. Dos cartazes às capas e à paginação dos livros e das revistas, da invenção de determinados caracteres tipográficos à criação de objetos de uso e de decoração, os construtivistas souberam trazer à sua atividade o sentido de uma modernidade viva, ágil, precisa. Desse ponto de vista, o construtivismo foi realmente um fato novo. Maiakóvski teve uma clara consciência disso. Em 1923, voltando de Paris, depois de uma série de agudas observações a respeito da pintura francesa, afirmava num artigo: "Pela primeira vez, uma palavra nova na arte, o construtivismo, não veio da França, mas da Rússia. É mesmo de causar surpresa que esse termo se encontre no léxico francês. Não o construtivismo dos artistas que transformam o ótimo e necessário fio de ferro e a lata em estruturas inúteis. Mas o construtivismo que entende a elaboração formal do artista apenas como engenharia, como um trabalho indispensável para dar forma a toda a nossa vida prática. Isso os artistas franceses devem aprender na nossa escola. Nisso não valem as conjecturas cerebrais. Para construir uma cultura nova é preciso um terreno virgem. É preciso a vassoura de outubro. Mas qual é o terreno da arte francesa? O *parquet* dos salões parisienses!"[12]

Enquanto em literatura o futurismo russo havia dado os seus frutos, em arte acabara ficando praticamente sem adeptos. O construtivismo o havia substituído. Tátlin dera ao seu movimento um caráter bem diferente daquele do futurismo italiano, ainda que tivesse aceito algumas das suas sugestões. Mas nem todos os construtivistas estavam satisfeitos com a postura tatliniana. A rejeição das "estruturas inúteis", de fato, como eram chamadas por Maiakóvski, e clara negação da arte como pura atividade estética, além da explícita profissão de fé marxista de Tátlin e dos seus amigos mais fiéis, depois da revolução, não eram bem aceitos por aquele grupo de construtivistas do qual faziam parte os irmãos Gabo e Pevsner. As discussões foram muito acaloradas. O centro desse debate era o Instituto de Arte e Ofícios de Moscou, onde ensinavam muitos construtivistas. Literatos, críticos e filósofos também intervinham nesses debates, e as questões ideológicas sobre as relações entre arte e vida, entre arte e política, e sobre o futuro da arte eram ali enfrentadas com liberdade despretensiosa.

No decorrer das discussões, a diversidade das várias posições tornava-se cada vez mais evidente. Gabo e Pevsner mantinham uma posição de neutralidade em termos políticos, não sentiam os problema sociais com a urgência dos artistas da Lef. Eles continuavam acreditando na arte, que identificavam exatamente com aquelas

---

[12] V. Maiakóvski, *Opere*, ed. cit., volume II, p. 746.

"estruturas inúteis" já rejeitadas pelo grupo de Tátlin. De um e de outro lados, o extremismo era nítido. Na verdade, não se tratava de eliminar a arte, nem de reduzi-la à gratuidade das construções tecnicistas abstratas. Tratava-se, antes, de criar uma arte nova, como já demonstravam saber fazer Maiakóvski em poesia e Eisenstein no cinema. O extremismo na colocação dos problemas estéticos falseava as perspectivas próprias da arte e impedia uma visão exata da direção em que teria sido possível trabalhar. O caráter positivo de algumas propostas de Tátlin, justamente indicada por Maiakóvski, era de todo insuficiente para resolver o problema.

O documento que sancionou a cisão do grupo construtivista foi o *Manifesto do realismo*, redigido por Gabo em 1920. A palavra *realismo* reaparecia com freqüência nas discussões da época na Rússia. Os construtivistas recusavam para si a denominação de abstratos. Eles tinham a convicção de estar construindo uma nova realidade; portanto, o uso da palavra *realismo* era natural para eles.

A idéia fundamental do *Manifesto* de Gabo estava encerrada na afirmação de que a arte possui um seu valor absoluto, independente da sociedade, seja ela capitalista, socialista ou comunista. Essa afirmação, portanto, reaproximava Gabo de Malevitch. Segundo Gabo, porém, ao contrário de Malevitch, a arte tinha um fundamento, uma raiz com a qual se alimentava: a vida, uma *vida* todavia concebida como pura energia irracional: "A vida não conhece nem o bem, nem o mal, nem a justiça como medida moral... A vida não conhece verdades racionais abstratas como medida de conhecimento: o fato é a maior e mais segura das verdades... Perecem os Estados, os sistemas políticos e econômicos, desabam as ideías, sob as forças dos séculos, mas a vida é forte e cresce, e o tempo prossegue em sua continuidade real."[13]

Gabo, portanto, rejeita o passado porque este não existe mais e rejeitava o futuro porque ele ainda não existe: "Para nós os gritos sobre o futuro equivalem às lágrimas sobre o passado. O repetido sonho de olhos abertos dos românticos. O delírio simiesco do velho sono paradisíaco vestindo roupas contemporâneas. Quem se ocupa hoje do amanhã, está ocupado em nada fazer. E quem amanhã não nos der nada do que fez hoje, não tem nenhuma utilidade para o futuro... Deixamos o passado atrás de nós, como uma carcaça. Deixamos o futuro para os profetas. Para nós, peguemos o hoje."[14]

Essa posição agnóstica em relação aos valores da revolução e do seu futuro contrapunha-se vivamente ao grupo da Lef, que apostava decididamente na poesia de antecipação, ou seja, no patos do advento da sociedade socialista. Além disso, a posição ideológica de Gabo estava nos antípodas da concepção marxista da história — a *vida* em si, no estado puro, não historicizada, de fato não existe. Alicerçar a arte nessa noção da vida significa alicerçá-la num fantasma. Tal poética só poderia, portanto, levar ao formalismo.

---

[13] *Manifesto do realismo*. Moscou, 1920.

[14] *Ibidem*.

Quem respondeu ao *Manifesto* de Gabo foi o grupo de Tátlin, com uma série de enunciados programáticos onde a crítica ao misticismo e ao estetismo era levada ao extremo e resumida na palavra de ordem: "Abaixo a arte. Viva a técnica. A religião é mentira. A arte é mentira... Viva o técnico construtivista. Abaixo a arte, que mascara apenas a impotência da humanidade. A arte coletiva do presente é a vida construtiva!"[15]

O fascínio da posição tatliniana para os artistas que acreditavam na revolução é compreensível. A Rússia, na verdade, mesmo em meio às terríveis dificuldades da guerra contra os exércitos brancos e à grave situação herdada do czarismo, movia-se rumo à industrialização, rumo à mecanização dos campos. O socialismo era impensável separado da técnica. Portanto, a máquina assumia, na ilimitada grandeza da Rússia, quase o caráter de uma nova, fascinante mitologia, de uma força que decidia a respeito do futuro da nação e dos homens que nela moravam, até mesmo daqueles perdidos no meio das estepes mais longínquas e remotas. A famosa cena do filme de Eisenstein em que um grupo de mujiques contempla extático o funcionamento de uma desnatadeira pode dar uma idéia daquilo que a *máquina* significava naqueles anos, na recém-nascida República dos Sovietes.

Entretanto, se de um lado a mitificação da máquina, muito mais do que em outras partes, podia ter na Rússia uma justificativa, nenhuma poderia ter, ao contrário, confinar a arte, como em última análise faziam os construtivistas, apenas no âmbito do artesanato, nos limites restritos e pára-artísticos da arte gráfica e publicitária, da arte aplicada enfim, concedendo-lhe como máxima atividade o caminho da arquitetura. As acusações de niilismo artístico que Gabo lançava contra Tátlin não eram, assim, de todo descabidas.

Mas tanto as idéias de Tátlin como as de Gabo e, ainda, as do próprio Malevitch, ainda que em choque entre si na determinação particular das tendências, tinham uma fonte em comum nas teorias de Bogdanov. Essas teorias que já haviam colhido um amplo consenso na associação para a cultura popular criada entre a Revolução burguesa de Fevereiro e a Revolução de Outubro: o Proletkult. De acordo com elas, a cultura burguesa devia ser condenada em bloco, sendo substituída pela cultura proletária. Bogdanov afirmava ainda que três caminhos paralelos levavam rumo ao socialismo: o caminho econômico, o caminho político e o caminho cultural. Segundo Bogdanov, esses três caminhos eram independentes um do outro. Além disso, ele ensinava que a individualidade, no regime socialista, se dissolve na consciência coletiva e que, por conseguinte, na sociedade socialista, a arte está destinada a desaparecer, por ser fruto da consciência individual.

---

[15] *Ibidem.*

A teoria do impessoalismo na arte terá a sua aceitação inclusive no Ocidente — basta lembrar Mondrian. O empiriocriticista Bogdanov, por fim, não saía de uma concepção metafísica, mesmo pretendendo ser um filósofo do socialismo. Em outras palavras, ele não concebia a história dialeticamente, não apreendia a sua unidade na contradição, dividia a realidade em compartimentos estanques. Quão mais vivo, profundo, verdadeiro e revolucionário era o pensamento de Lênin! "A cultura proletária", escrevia ele em outubro de 1920, "não nasce de repente em não se sabe direito que parte do mundo. Ela não é uma invenção de homens que se qualificam como especialistas nessa matéria. A cultura proletária deve surgir como o desenvolvimento natural da soma de conhecimentos elaborados pela humanidade."

Todavia, apesar do bogdanovismo difuso, o debate em curso entre as diversas tendências no campo das artes era rico em entusiasmo e, através dele, lentamente, iluminavam-se aos poucos os pontos essenciais dos problemas.

Essa situação de fervor criativo e de polêmica cultural permaneceu em aberto durante alguns anos. A prudência e a sensibilidade de Lênin em relação a tudo aquilo que dizia respeito aos problemas da cultura manteve um clima de liberdade e de discussão entre todas as tendências. Ainda em 1925, um ano depois da sua morte, o espírito de Lênin estava presente nas deliberações oficiais sobre a atividade cultural, como se pode constatar com base num importante documento daquele ano: *Sobre a política do partido no campo da literatura*. Entre outras coisas, fala-se nesse documento o seguinte: "O Partido deve pronunciar-se por uma livre emulação entre os diferentes grupos e tendências... Não se pode admitir que um decreto do Partido autorize um monopólio legal na literatura e na editoria a um grupo ou a uma organização literária qualquer. Apoiando material e moralmente a literatura proletária e camponesa, ajudando os companheiros de rua, etc., o Partido não deve dar o monopólio a nenhum grupo, nem mesmo ao mais ideologicamente proletário; isso significaria, antes de mais nada, a destruição da própria literatura proletária."[16] Mais tarde, as coisas mudaram: uma política cultural intransigente, com extremos de dureza determinados levianamente, acabou não mais levando em consideração a realidade histórica tão complexa em cujo âmbito a cultura soviética nascera e vinha se desenvolvendo.

Cada vez com maior freqüência, começou a acontecer que medíocres literatos, funcionários e burocratas da arte fizessem de cada ramo de erva um feixe, acusando de decadentismo contra-revolucionário toda e qualquer tentativa de renovação, julgando como extravagância de gosto pequeno-burguês até mesmo toda autêntica busca de invenção formal. Os artistas e os espíritos mais devotos à revolução reagiam contra esse estado de coisas. A polêmica contra os novos burocratas e oportunistas da arte havia sido iniciada há muito tempo por Maiakóvski. Numa intervenção durante uma discussão organizada pelo Conselho dos sindicatos em dezembro de 1918, ele afirmara: "Aceitamos o convite do relator para criar uma arte proletária. Mas será que todos os artistas em bloco podem empenhar-se nessa obra, como se faz em nossos dias? Vocês dizem: 'Sejam bem-vindos!' Nós dizemos: 'Apresentem-nos os seus mandatos. Quem os manda: o coração que pulsa com a revolução proletária, ou a avidez de servir ao novo patrão?' Hoje, todos aqueles que ainda ontem debatiam o problema de nos dar uma mão se apropriaram o mais rapidamente que puderam das novas idéias. Mas não nos enganarão com isso. É preciso falar a respeito do novo com palavras novas. É necessária uma nova forma artística. Erigir um monumento dedicado a um metalúrgico ainda é pouco; ele deve diferenciar-se do monumento dedicado ao impressor encomendado pelo czar."[17]

Essa última frase fazia referência à campanha para a "propaganda monumental" encomendada pelo Partido exatamente naquele ano. Nas cidades e nas províncias surgiam grandes monumentos de gesso e de outro material provisório que representavam os heróis do movimento operário e os grandes pensadores marxistas. Era uma ampla iniciativa de massa, que colocava o problema da difusão das idéias socialistas através da arte. No entanto, tal iniciativa, ao lado da intenção positiva de um amplo contato da arte com um povo que, em muitas partes da Rússia, ignorava até mesmo a sua existência, já apresentava aqueles aspectos iniciais de rude instrumentalismo cultural que levarão a arte soviética, num curto espaço de tempo, à esterilidade.

---

[16] Cf. o texto integral mencionado em J. Pérus, *Introduction à la littérature soviétique*, Ed. Sociales, Paris, 1949, p. 97. Uma importante série de documentos sobre a vanguarda russa aparece em *Rassegna Sovietica*, Roma, n. 2, 3, 1963; 1, 2, 1964.

[17] V. Maiakóvski, *op. cit.*, vol. I, p. 768.

Depois da morte de Lênin, a linha cultural oficial nas artes cristalizou-se nessa retomada unilateral do realismo do século XIX. A cada dia, o livre debate derrapava cada vez mais para o terreno político, a crítica estética ou ideológica acabava transformando-se num julgamento de fidelidade ou de traição à revolução. A atmosfera tornou-se pesada, carregada de suspeitas. Muitos artistas, como Gabo, Pevsner, Chagall, começaram a fugir para o Ocidente. Entretanto, os mais convictos em relação à justiça revolucionária do socialismo permaneceram em seus lugares, em condições que, a certa altura, pareceram insustentáveis. Esse estado de coisas levou inúmeros artistas e escritores a gestos de desespero, até mesmo ao suicídio.

A situação era muito confusa, mas a aceitação da linha stalinista na política cultural não contribuiu certamente para esclarecê-la. Em pouco tempo, especialmente depois de 1932, a crítica de arte e a crítica literária foram em pouco tempo substituídas por medidas de polícia e muitos artistas pagaram com a vida ou com a prisão a fidelidade à sua vocação. Fizeram carreira os medíocres, que não se questionavam de outra forma, a não ser preocupando-se em agradar às autoridades constituídas, ou então aqueles artistas verdadeiros que renunciavam a si mesmos, dedicando-se ao academismo insípido das amplas telas celebrativas, sem mais nenhum tipo de convicção — devotando-se, portanto, à morte artística.

Todavia, na época de que estamos falando, esses extremos não haviam sido alcançados e o debate ainda mantinha-se vivo. Em vez de modelar e esculpir, os construtivistas continuavam a elevar as suas fantasias estruturais no espaço com a conscienciosidade dos engenheiros, e os suprematistas a pintar o seu sonho de pureza. Conquanto, de imediato, essas pesquisas pudessem parecer sem razão, na realidade, mais de um fruto estava destinado a amadurecer naquelas estruturas metálicas despojadas ou na solidão daquelas telas. Tais pesquisas, por exemplo, iriam ter uma influência por alguns aspectos decisiva sobre a arquitetura moderna. O projeto de Tátlin para um *Monumento à III Internacional*, executado em 1922, é sem dúvida uma das primeiras tentativas de aplicação concreta nas construções dos materiais metálicos modernos, ligas e aços inoxidáveis. Os estudos arquitetônicos de Malevitch interessaram vivamente a Theo van Doesburg e a Mondrian, que, entre 1924 e 1925, construíram uma casa segundo os desenhos elaborados por Malevitch em 1923.

As pesquisas plásticas e arquitetônicas, quer para os construtivistas, quer para os suprematistas, estavam, pois, intimamente relacionadas. Um exemplo neste sentido é fornecido por El Lissitzky, ativíssimo nos dois campos e que inspirava todo o seu trabalho

— em que se colocam, entre outras coisas, a sala de exposições do Landesmuseum de Hannover (1925) e os seus fulminantes manifestos políticos — nos novos cânones. No entanto, entre os melhores resultados desse período, devidos sobretudo aos construtivistas, talvez deva-se indicar o sucesso do método de ensino técnico-estético proporcionado aos jovens do Instituto de Arte de Moscou, método que foi retomado mais tarde pela Bauhaus e, mais tarde ainda, em numerosas escolas americanas.

Além dos artistas que já mencionamos devem ser lembrados, ativos nas duas tendências, Ivan Puni, Nadiezda Udalzova, mulher de Malevitch, Liubov Popova, Nathan Altmann, Alexander Viesnin, Aleksandra Exter, Olga Rosanova, Barbara Stepanova e Aleksandr Rodtchenko, fundador da tendência neo-objetivista, que mais tarde se uniu aos construtivistas de Tátlin. Muitos destes artistas estiveram presentes, junto com Malevitch, à Bienal de Veneza de 1924.

Foram relativamente densos, antes dessa data, os contatos diretos dos artistas russos de vanguarda com os artistas ocidentais. Na Alemanha, Kandinsky foi o intermediário mais constante. El Lissitzky, em 1922, na cidade de Berlim, colaborou nas pesquisas arquitetônicas construtivas com Van Doesburg e Mies van der Rohe, e mais tarde, em colaboração com Arp, publicou um livro intitulado *Os "ismos" da arte*[18]. Malevitch, ao contrário, terá um contato direto com a Bauhaus de Dessau durante uma viagem à Alemanha em 1926, onde também fechou os acordos para a publicação em língua alemã de dois dos seus ensaios. Quanto aos irmãos Pevsner e Gabo, da mesma forma que Kandinsky, seus contatos diretos com a Europa Ocidental remontam aos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial. Em 1912, Gabo também esteve na Itália, onde ficou impressionado com os *manifestos* futuristas; em 1913, os dois irmãos estão em Paris, onde conhecem Archipenko e a escultura de Boccioni, que organizou uma exposição naquele ano, em Paris. Depois de deixar a Rússia entre 1922 e 1923, Gabo e Pevsner também travam relações com a Bauhaus.

O triunfo do neoverismo soviético como tendência oficial se verificou sobretudo a partir da mostra de 1926, dedicada ao tema "Vida e costumes dos povos da URSS". Com essa exposição, escancaravam-se as portas para uma arte paternalista, na qual à clara rejeição de toda e qualquer pesquisa moderna que intentasse renovar a linguagem das artes correspondia à submissa aceitação do mais caduco ilustracionismo do passado. Era o caminho mais fácil para resolver o problema das difíceis relações entre arte e povo, um caminho demagógico. Alguns artistas, como Alexander Deineka, como Vodkin ou Sterenberg, ainda tentavam defender-se, buscando uma solução realista da figuração na direção mais sólida do expressionismo alemão e também utilizando sabidamente os ensinamentos estilísticos oriundos do cubismo e do construtivismo. O quadro que Deineka expôs na Bienal de Veneza de 1928, *A defesa de São Petersburgo*, representa uma das tentativas extremas dos artistas russos de escapar à condenação geral ao neoverismo. Claro, o problema de resolver as pesquisas elitistas da vanguarda numa dimensão diferente, que levasse em consideração todos os valores culturais novos criados pela Revolução de Outubro, era um problema que se tinha de enfrentar. Porém, naqueles anos procedeu-se na URSS simplesmente à brutal eliminação do problema, não à sua solução. E a solução era bem possível. Basta lembrar que, já em 1924, a revista da Lef publicava os primeiros contos da *Armada a cavalo* de Babel e que, em 1925, Eisenstein realizava *O encouraçado Potemkin*, enquanto, no mesmo ano, Maiakóvski publicava um dos poemas mais originais da literatura moderna: *Vladimir Ilitch Lênin*.

---

[18] Cf. Camilla Gray, *Pionieri dell'arte in Russia, 1863-1922*, Il Saggiatore, Milão, 1964, p. 299.

Este era o caminho da solução, um caminho que se desenvolvia a partir do próprio interior da vanguarda rumo à mais ampla e concreta expressão dos valores revolucionários, sem renunciar a nada, mas, ao contrário, resgatando do experimentalismo e da gratuidade muitos dos próprios elementos vanguardistas da invenção formal. Indo nesse sentido também nas artes figurativas, como diversos sinais já deixavam entrever, as possibilidades de uma solução não de recuo, não de conveniência, não de banal compromisso, iriam surgir de forma historicamente vital.

De Stijl

Enquanto na Rússia nos anos de 1910-1914 estavam em andamento as pesquisas suprematistas e construtivistas, na Holanda, Piet Mondrian voltava os seus interesses para essa mesma direção. O itinerário pictórico de Mondrian é comum ao de muitos artistas da primeira vanguarda: naturalismo, impressionismo, *liberty*, vangoghismo, fovismo. Apreciando-se os primeiros quadros, que vão do início de 1900 a 1911, não se tem a impressão de estar diante de um pintor de fortes dotes naturais. Esses quadros revelam muito mais um senso de probidade e de nitidez do que a presença de uma viva força expressiva. E essa impressão continua diante dos seus quadros cubistas do período de 1911-1914. A comparação das telas de Mondrian pertencentes a esse estilo com as telas cubistas de Picasso ou de Braque pintadas no mesmo período confirma sem sombra de dúvidas a menor força pictórica de Mondrian. E, mais, a mesma constatação pode ser feita comparando os quadros de tachinhas coloridas pintadas por Mondrian por volta de 1919 com os de igual estilo executados por Klee por volta da mesma época.

O modo como Mondrian chegou ao abstracionismo puro é um modo gradual, que pode ser acompanhado facilmente através de uma série de telas que têm um único tema: uma árvore. Essa árvore, nas diversas sucessões cronológicas da pesquisa de Mondrian, passa de uma fase naturalista a uma fase *liberty*, desta a uma fase fovista, da fase fovista à fase cubista e, por fim, à fase cubista-abstrata.

Portanto, o processo pelo qual Mondrian chega às suas conclusões abstratas, mais do que um verdadeiro processo criativo, que é sempre síntese de elementos, é um processo de natureza empírica: ele retira progressivamente do objeto todas as suas notas caracterizantes, as suas particularidades, até reduzi-lo a um esqueleto, à estilização, à linha; ou seja, até fazê-lo desaparecer. Assim, a arte de Mondrian, ao menos nesse período, merece de fato o apelido de "abstrata", uma vez que se trata de uma arte que busca os seus resultados através de uma espécie de depuração, ao fim da qual nada mais resta na tela a não ser um vago espectro da realidade.

O que Mondrian chamou de neoplasticismo surgiu apenas por volta de 1917, em Laren, Holanda, para onde ele voltara, vindo de Paris por ocasião do início da guerra. Aqui conheceu Theo van Doesburg e do encontro dos dois, no mesmo ano, surgiu a revista *De Stijl*, que em pouco tempo reuniu as melhores energias pictóricas européias de orientação abstrata. Como resumo programático da revista, pode-se citar a sentença que apareceu no início do *Prefácio II* de 1919: "O fim da natureza é o homem, o fim do homem é o estilo."

O primeiro número foi publicado com a parte inicial de um longo ensaio de Mondrian *Sobre a nova plástica da pintura*, ensaio que continuará por alguns números. Ao lado do nome de Mondrian, aparecem os de Van der Leck, do poeta Antony Kok e do arquiteto J. J. P. Oud. Nos números seguintes, encontram-se os nomes de Severini, Archipenko, Vantongerloo, Brancusi e, naturalmente, Van Doesburg. De dezembro de 1918 a junho de 1919, são publicados outros três ensaios fundamentais de Mondrian, que, no ano seguinte, resumidos e traduzidos em francês, serão editados em Paris sob o título *O neoplasticismo: princípio geral da equivalência plástica*.

Grande parte do mérito da difusão das idéias de *De Stijl* deve-se sem dúvida ao incansável Van Doesburg, que em 1920 fez uma viagem de divulgação a Paris e às principais cidades da Europa

Central, organizando uma série de conferências e mantendo proveitosos contatos com numerosos artistas e arquitetos. Ele foi o verdadeiro organizador do movimento que, por sua vez, devia a sua mais exata formulação ideal a Mondrian.

O *Primeiro Manifesto* apareceu no número 2 de *De Stijl*, de 1918; o *Segundo Manifesto*, dedicado à literatura, no número 3, de 1920; o *Terceiro Manifesto*, no número 4, de 1921. Esses três *manifestos* afirmavam uma tese fundamental: o individualismo, na arte como na vida, é causa de toda ruína e desvio do justo; é preciso opor a ele a serena clareza do espírito, que por si só pode criar o equilíbrio entre o "universal e o individual".

Outra tese fundamental dos *manifestos*, que Mondrian desenvolve muito melhor nos seus escritos, é a da identificação da arte com a vida, uma tese que já encontramos, com diversas colocações, em outros movimentos de vanguarda. A vida, porém, como concebida por Mondrian, não é certamente a vida como a concebiam, por exemplo, os dadaístas — aberta, ativa, impetuosa, provisória, comprometedora. Segundo Mondrian, da mesma forma que para Kandinsky ou Malevitch, a vida é pura atividade interior. Daí, portanto, no modo de ver de Mondrian, a necessidade de eliminar na arte a presença do mundo objetivo, enquanto a realidade objetiva é algo de estranho à nossa consciência. Destruindo-se o objeto na arte, aproxima-se cada vez mais a arte da verdade da consciência interior, até que, chegando-se à abstração total, a arte desaparecerá, absorvida pela vida do espírito e identificando-se com ele. Ou seja, a arte será vida, deixando de existir como arte.

Essa tese, portanto, nos traz de volta, mais uma vez, às tentativas feitas pela vanguarda no sentido de superar a cisão entre arte e vida com a eliminação de um dos dois termos em conflito, neste caso com a eliminação da própria arte. Essa conclusão, entretanto, segundo Mondrian, é para o artista apenas uma meta tendencial, à qual, porém, ele deve constantemente tender.

Partindo de considerações como essas, os seguidores de *De Stijl* escolheram as formas figurativas mais adequadas para alcançar os seus objetivos. Dado que o princípio da arte é apenas a verdade interior, o quadro deveria deixar de ser concebido por abstração, escolhendo os seus elementos na realidade natural. Era a consciência, o espírito, a verdade interior que, no quadro, tinham de enunciar uma realidade de harmonia e de rigor a ser imposta à desordem do mundo objetivo.

Além disso, era indispensável abolir todas as formas pelas quais o dado subjetivo passional, sentimental, individualista, poderia manifestar-se ou intervir mais facilmente. Portanto, era preciso eliminar a linha curva, a abóbada, resíduos daquela confusão de espírito que foi o barroco. A reta, vertical e horizontal, devia ser a única medida estilística permitida ao neoplasticismo. Da mesma forma, era preciso evitar toda e qualquer lembrança da pincelada emocional, todo sinal da exteriorização imediata da cor na tela. A lei indiscutida devia ser apenas e tão-somente a da cor unida, aplicada na perspectiva, chapada, pura, fora de qualquer aproximação emotiva.

A poética de *De Stijl* elaborada por Mondrian está encerrada nessas breves idéias, sobre as quais ele retorna com insistência, ainda que nem sempre com excessiva clareza. Ele permanecerá fiel a essas idéias até a morte, em 1944. De 1920 em diante, seus quadros assumem aquela fisionomia característica de superfícies cobertas de retângulos e de quadrados que não mais abandonarão.

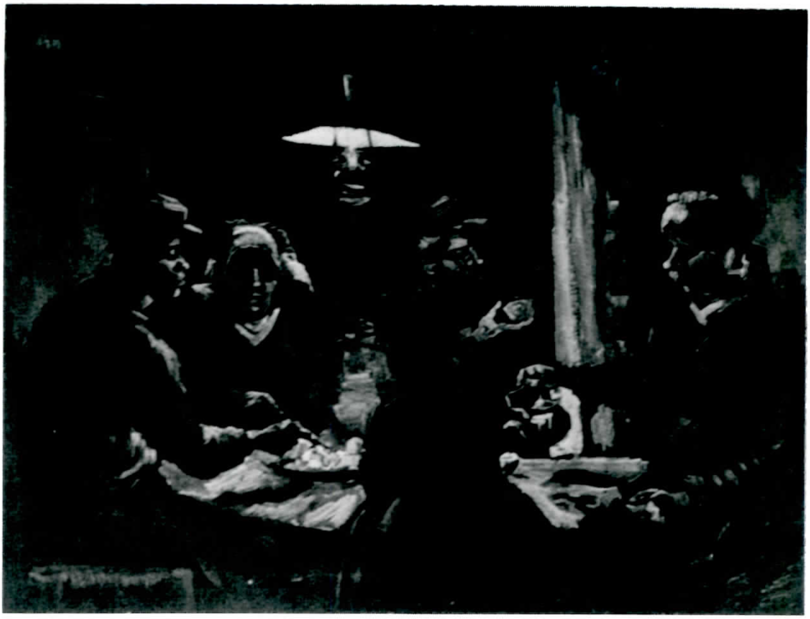
Com esse rigoroso voluntarismo intelectual de origem metafísica, Mondrian acreditou poder dominar as forças e as vicissitudes obscuras da existência. O seu problema, ainda que resolvido de forma oposta, não era portanto muito diferente daquele que Boccioni enfrentara com o seu voluntarismo otimista. O erro era o de querer resolver este problema fora da história.

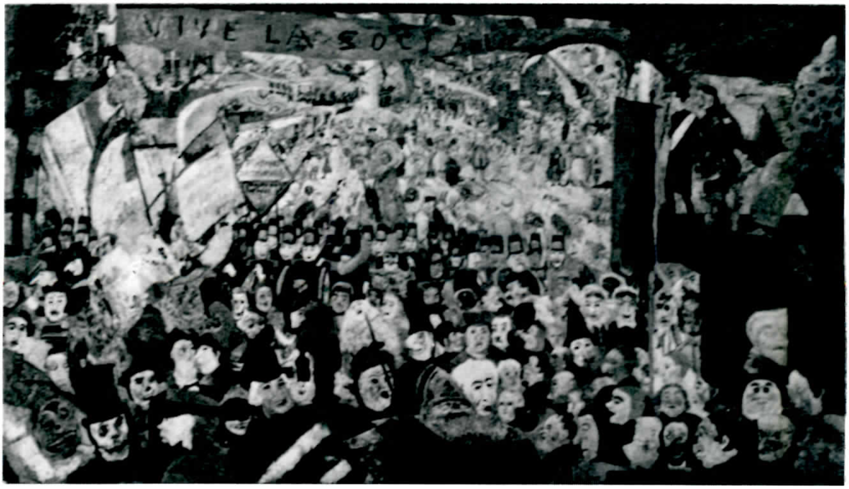
Os motivos que levaram Mondrian a se separar de Van Doesburg e Vantongerloo por volta de 1925 estão, pois, muito além de uma simples disputa formal. Mondrian via a introdução da linha diagonal no quadro, efetuada por Van Doesburg por volta dessa data, e da linha curva acolhida por Georges Vantongerloo na escultura, não como simples mudança de uma regra do neoplasticismo, mas como uma verdadeira volta às forças arbitrárias das paixões, do individualismo, raiz de todos os males modernos.

Em decorrência dessa ruptura, Mondrian não mais colaborou com *De Stijl.* Em contrapartida, aproximou-se ainda mais da Bauhaus de Gropius, que já se tornara o centro onde as experiências abstratas haviam se reunido, para tentar numa escala mais ampla levar a cabo as suas experiências em relação à arquitetura e às artes aplicadas. De fato, na Bauhaus, as pesquisas do construtivismo, do suprematismo, do neoplasticismo e do *Blaue Reiter* acabam chegando a um entendimento comum, com certeza o mais profícuo de toda a história do abstracionismo, em todo caso o mais rico em desenvolvimentos ulteriores, ainda que isso não ocorra no âmbito da pintura pura.

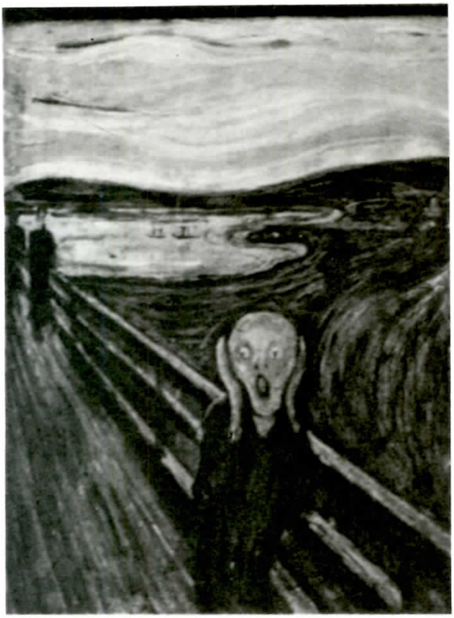
A experiência abstrata deixou a sua marca profunda na história da arte contemporânea. Ela é uma componente indelével dessa história, um dos aspectos essenciais da multiplicidade das tendências surgidas da ruptura do momento cultural unitário do século XIX. O abstracionismo também trouxe à luz um elemento fundamental que se perdera no anedotismo do século XIX: a exigência de uma universalidade da imagem. É essa uma verdade parcial do abstracionismo, mas uma verdade. E é dessas verdades parciais, cujo sentido estava perdido, que são feitas as vanguardas. Ao perseguir essas verdades com uma tensão aumentada pela crise de uma civilização, os artistas das vanguardas descobriram novos caminhos, exploraram novas regiões, encontraram novos modos e novos meios, quer no campo da técnica, quer no da expressão. Diante da arte abriram-se, assim, novas possibilidades que ontem não existiam. Algumas personalidades marcantes, alguns grandes poetas da figuração já demonstraram, como vimos no decorrer destas páginas, que é possível começar a unir essas verdades parciais. Esse é o dever dos artistas futuros, que chegarão a uma terra emersa da crise de hoje, fora da crise de hoje.

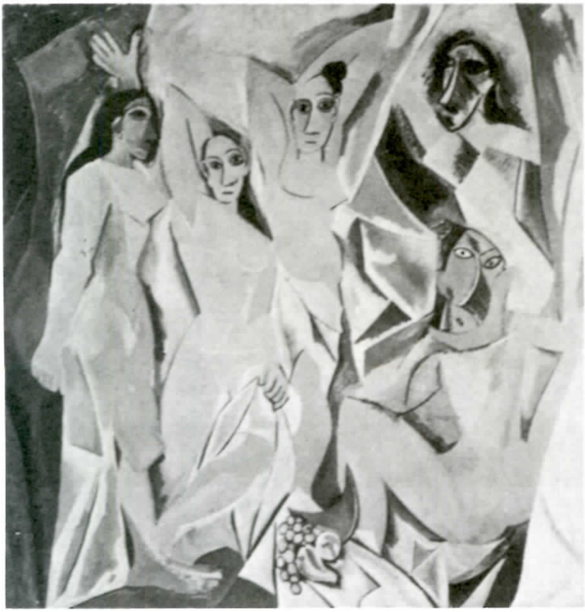
É difícil imaginar o que irão pintar, como irão pintar e esculpir esses artistas. Entretanto, uma coisa é certa: não poderão pintar ou esculpir sem ter assimilado aquelas verdades "parciais" que as vanguardas deste século, à custa de tão grandes sacrifícios, entre erros e desesperos, conquistaram. Nada, porém, está mais longe do espírito da vanguarda verdadeira do que a tentativa, bastante difusa nestes tempos, de retomar os meios, os modos e as descobertas da vanguarda em termos de gosto e de moda: o *gosto* e a *moda* são a negação da vanguarda, são exatamente aquilo contra o que a vanguarda se insurgiu. Assimilar as verdades da vanguarda, hoje, significa, portanto, algo profundamente diferente da redução da vanguarda a fórmulas cômodas; significa sobretudo realizar as suas reais aspirações de liberdade, no centro das quais está o homem com a sua carga de sentimentos e o seu destino histórico.



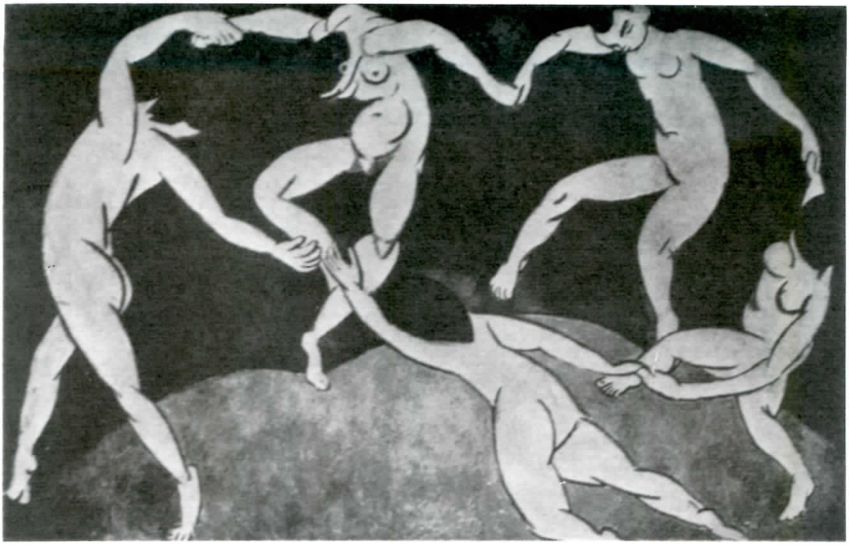


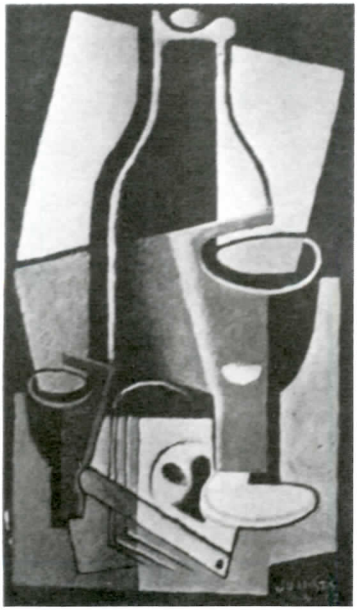
Vincent Van Gogh, *Comedores de batatas*, 1885
James Ensor, *A entrada de Cristo em Bruxelas*, 1888



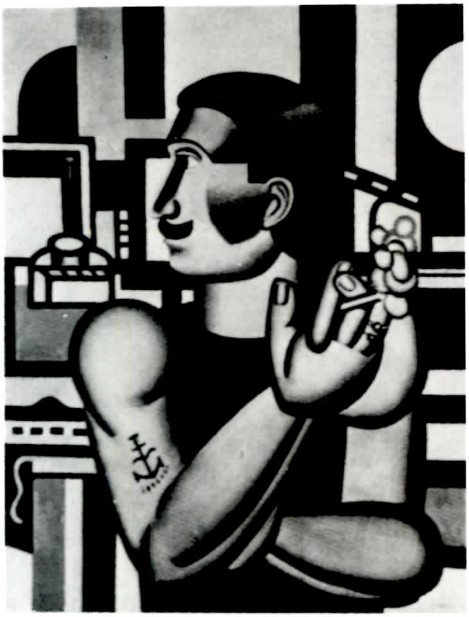


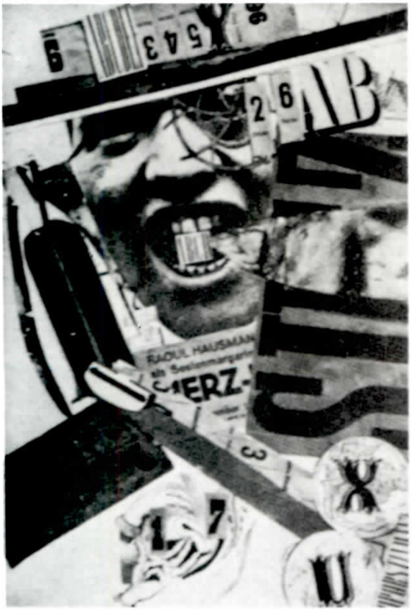
Edvard Munch, *O grito*, 1893
Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1906-7



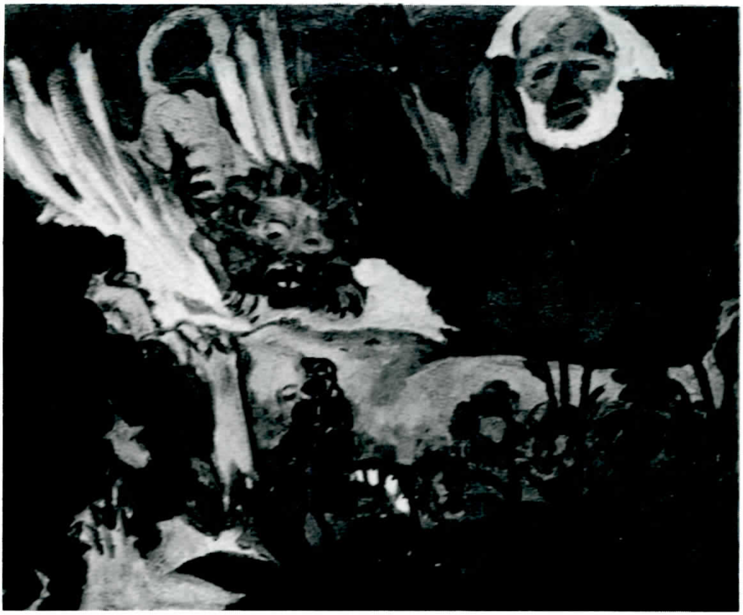


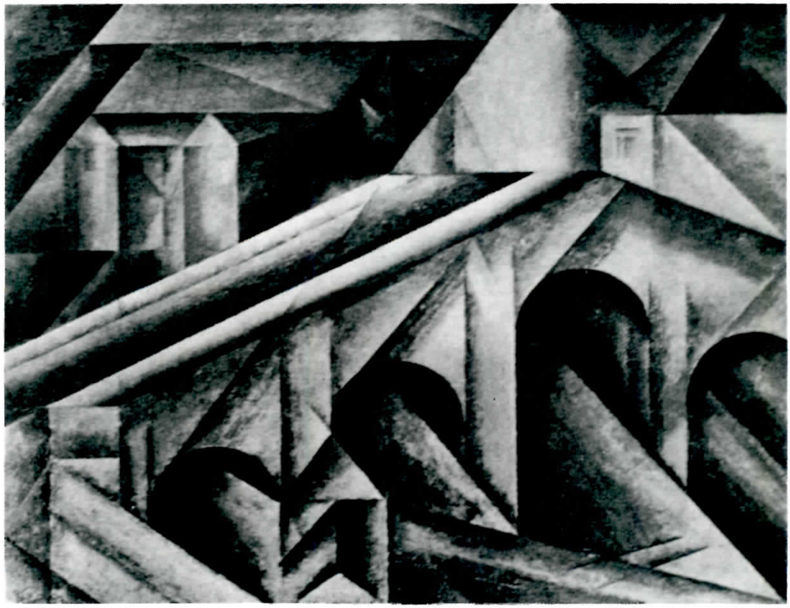
Henri Matisse, *A dança*, 1910
Juan Gris, *Natureza-morta*, 1922



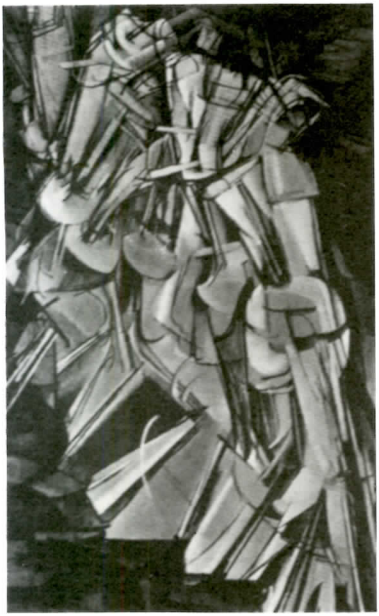

5 4 3
2 6
RAOUL HAUSMANN
ERZ-

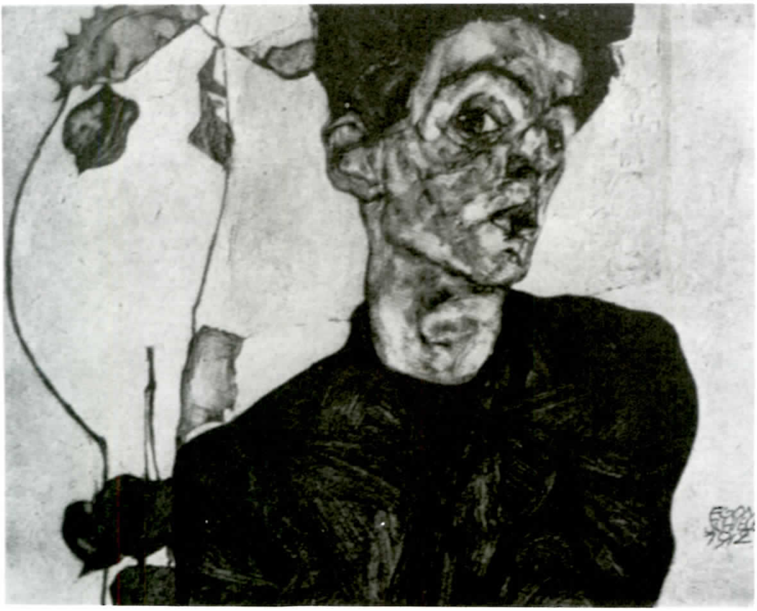
Fernand Léger, *O mecânico*, 1920
Raul Hausmann, *Fotomontagem*, 1920-24



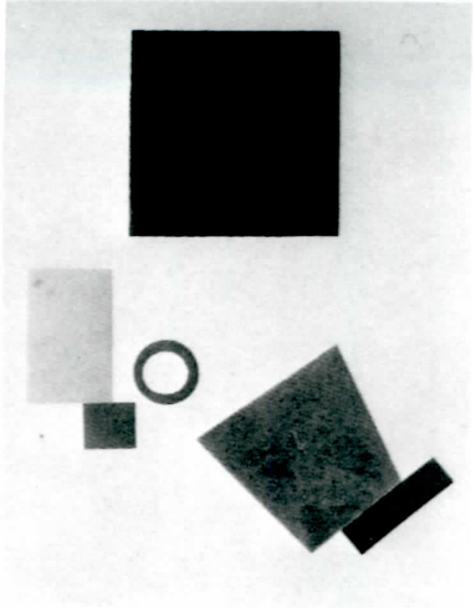


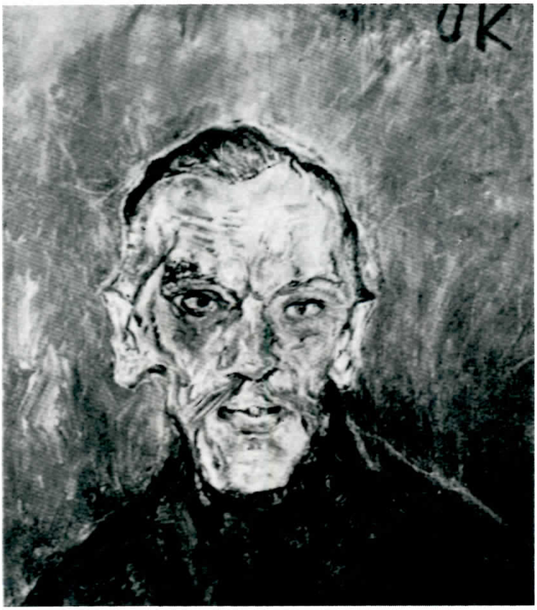
Emil Nolde, *Maria Egipcíaca*, 1911
Lyonel Feininger, *Ponte III*, 1917



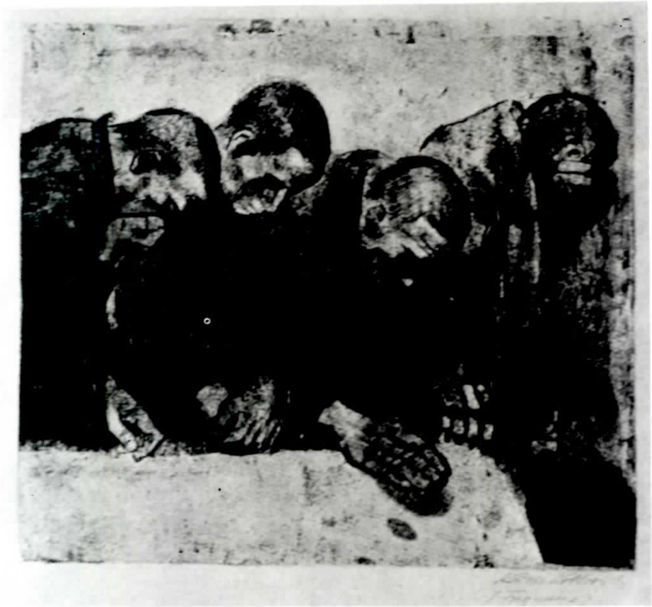


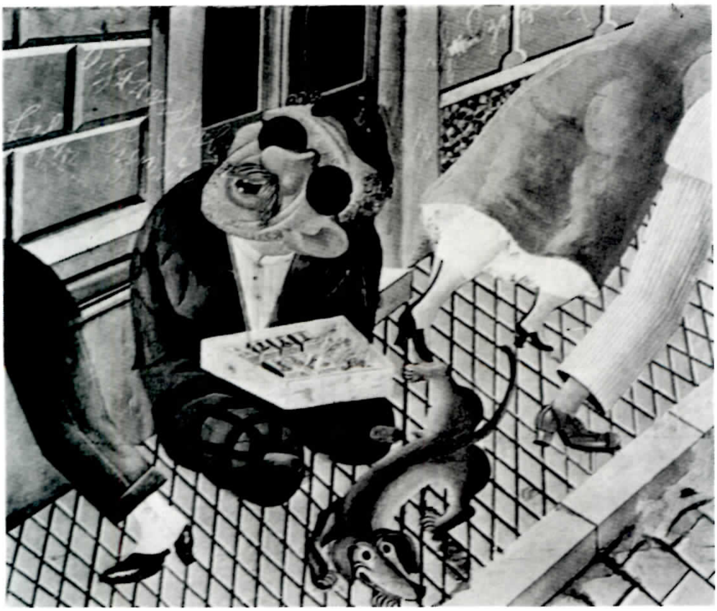
Marcel Duchamp, *Nu descendo escada, nº 2*, 1912
Egon Schiele, *Auto-retrato*, 1912



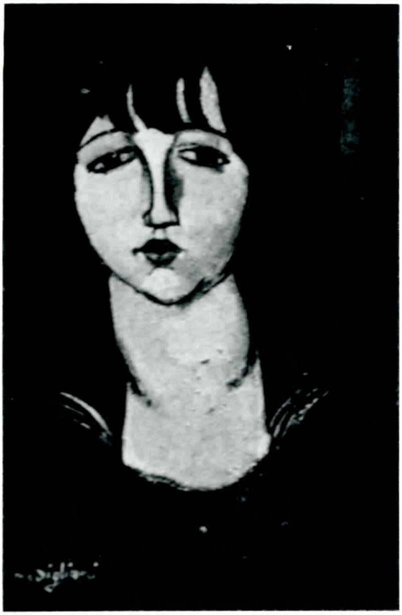


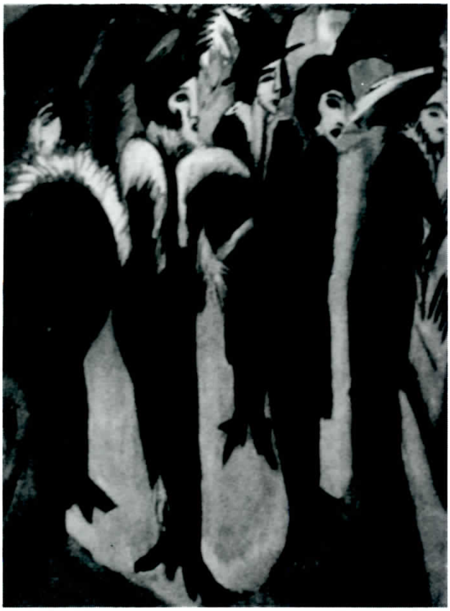
Kazimir Malevič, *Suprematismo: quadrilátero negro, trapézio azul e círculo vermelho*, c. 1915
Oskar Kokoschka, *Ritter von Yanikovsky*, 1909-10





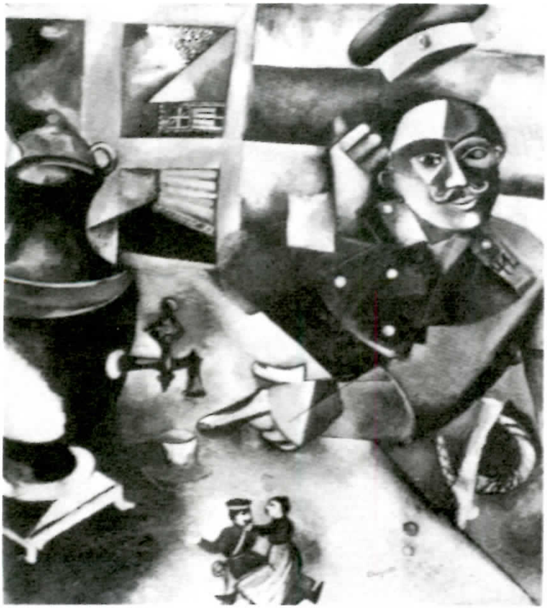
Käte Kollwitz, *Gravura em homenagem a Karl Liebknecht*, 1932
Otto Dix, *Vendedor de fósforos*, 1920.



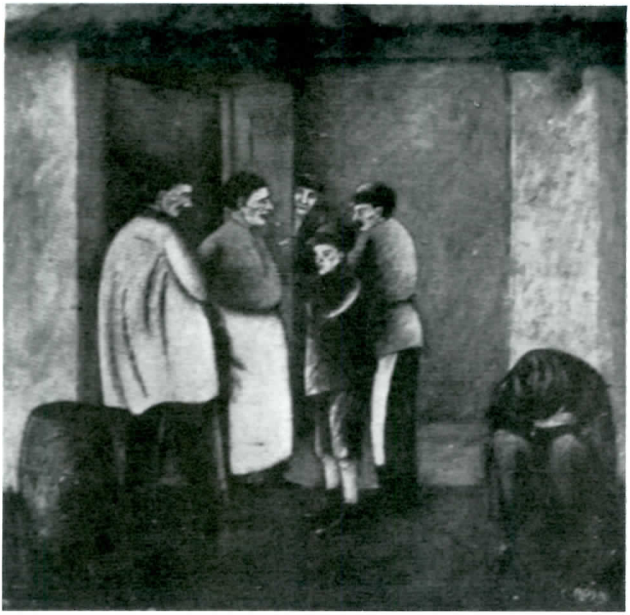


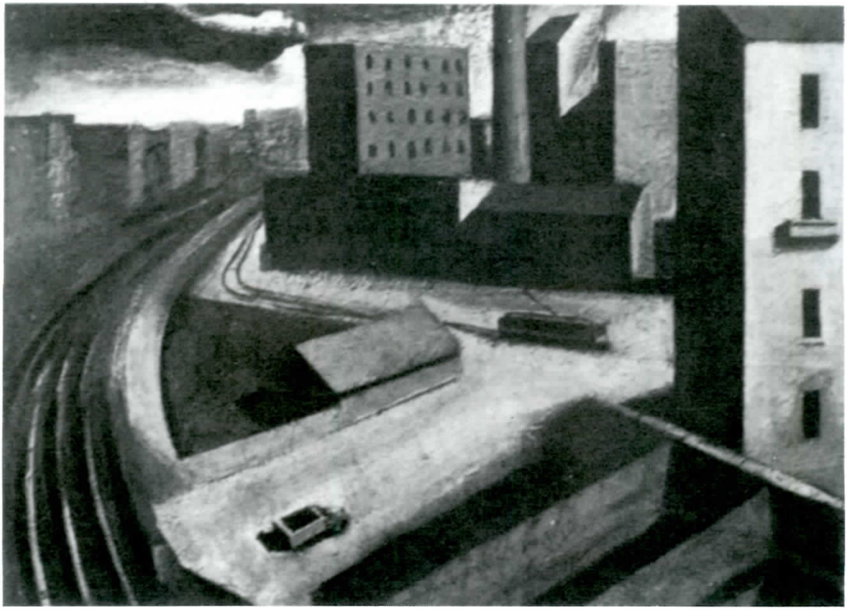
Amedeo Modigliani, *Moça com gola de marinheiro*, 1916
Ernst Ludwig Kirchner, *Cinco mulheres na rua*, 1913

ЕЖДАЕМ
ИНЖЕНЕРЫ
Делайте

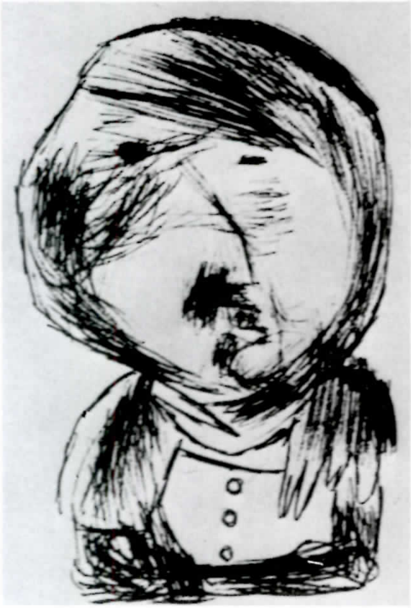


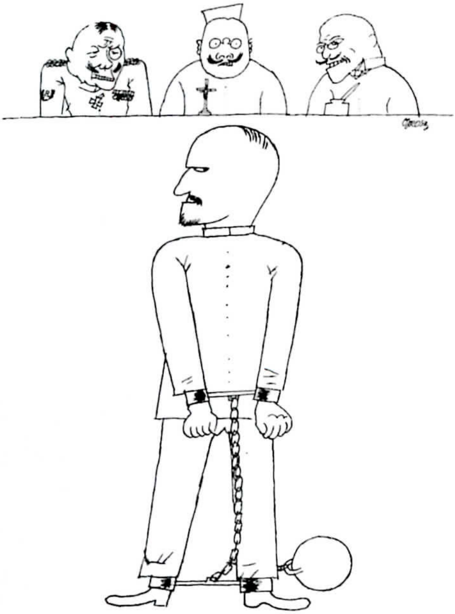
Vladimir Tatlin, *Projeto de monumento para a III Internacional*, 1920
Marc Chagall, *Soldado bebendo*, 1912



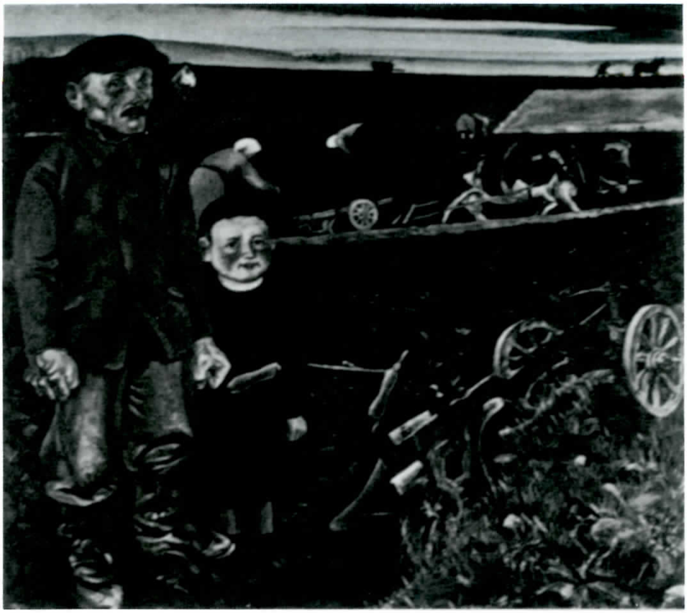


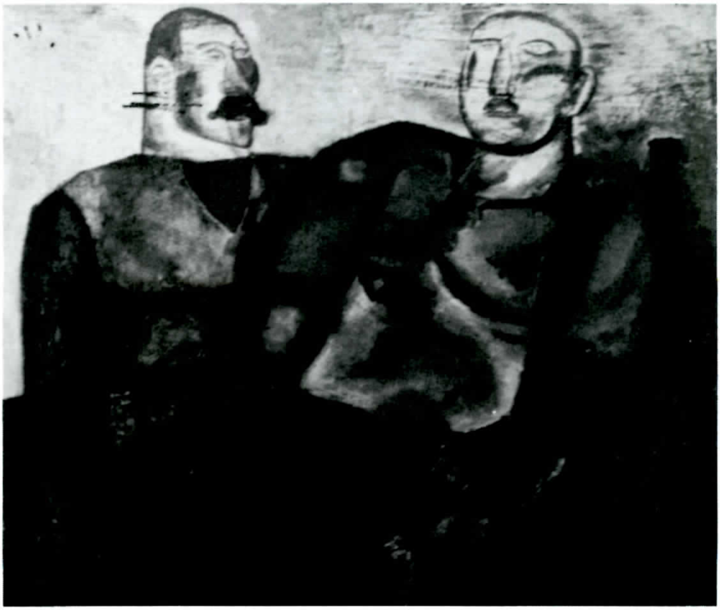
Ottone Rosai, *Grupo de operários descansando*, 1922
Mario Sironi, *Paisagem urbana*, 1922



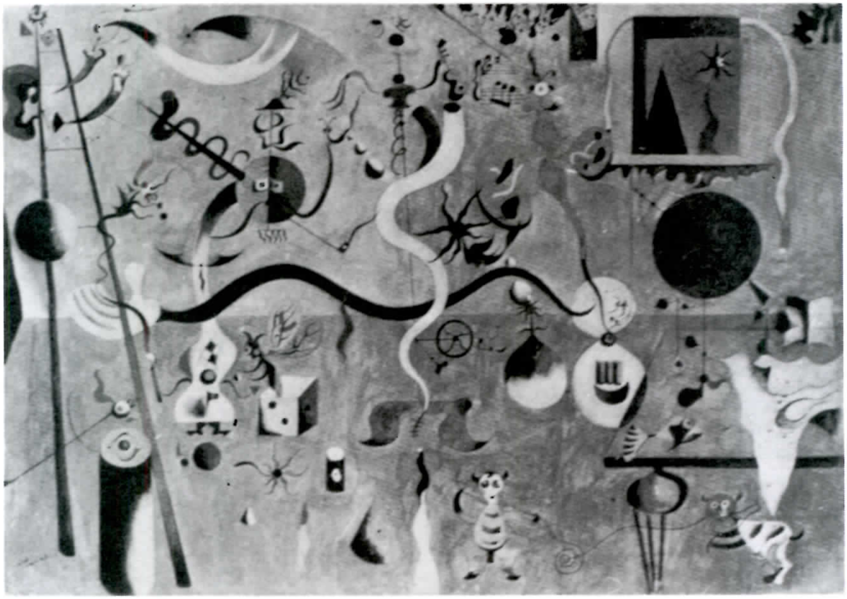


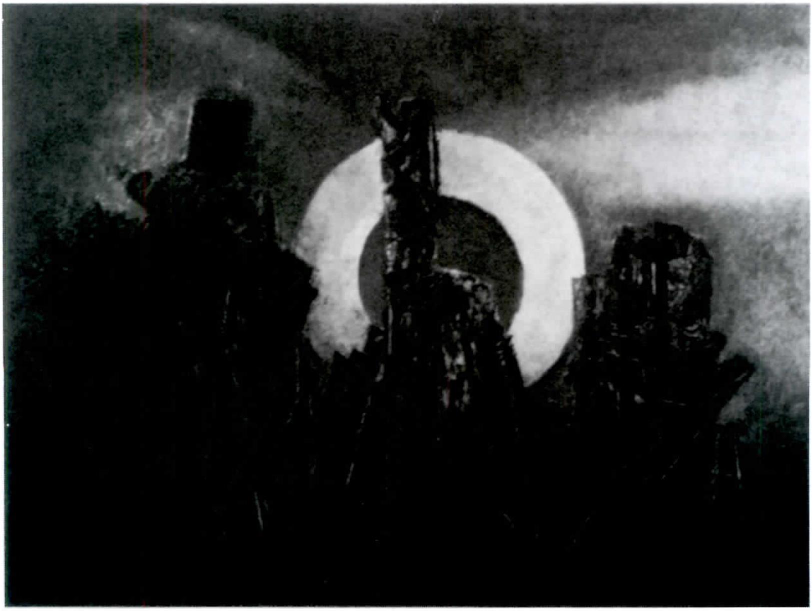
Paul Klee, *O freguês (Hitler)*, 1931
George Grosz, *Espártaco*, 1919



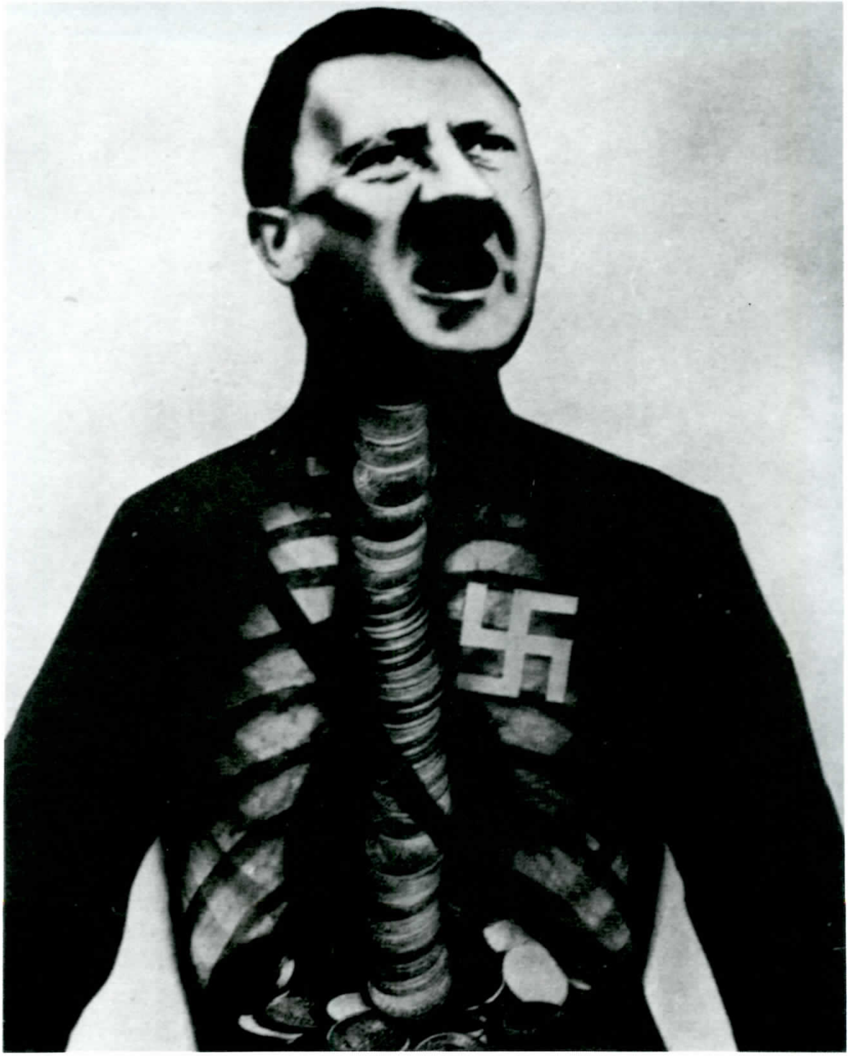


Curt Querner, *Trabalho no campo*, 1933
Constant Permeke, *O dois irmãos marinheiros*, 1923

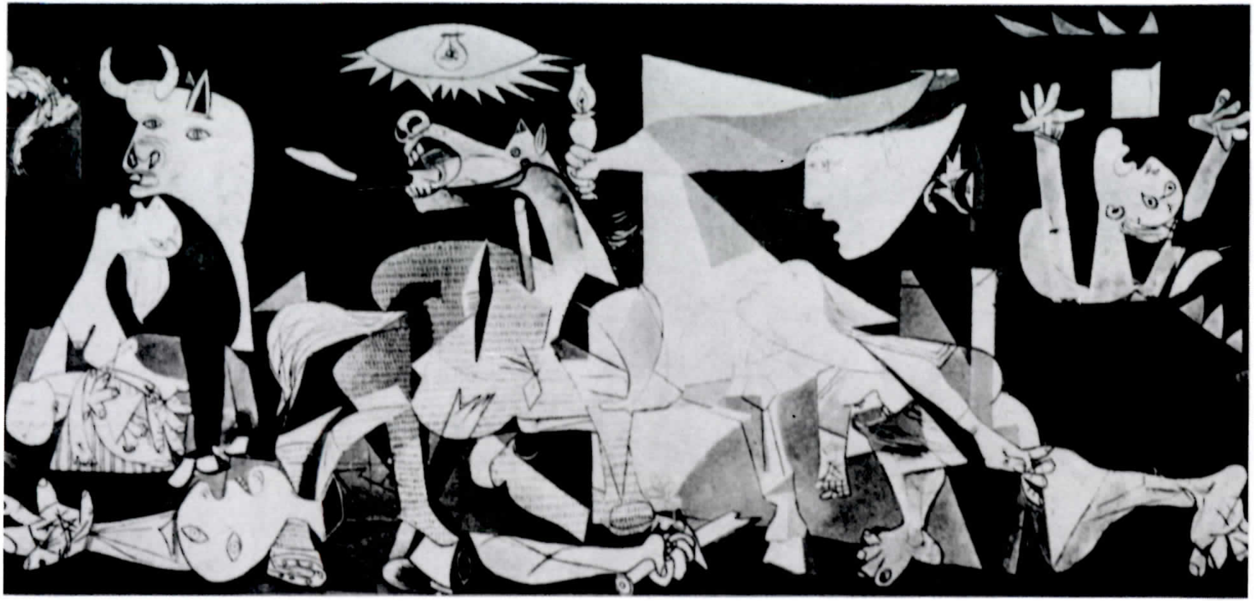




Joan Miró, *Harlequinade*, 1936
Max Ernst, *A grande floresta*, 1927



John Heartfield, *Adolf, o super-homem, engole ouro e desafina*, 1932



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937